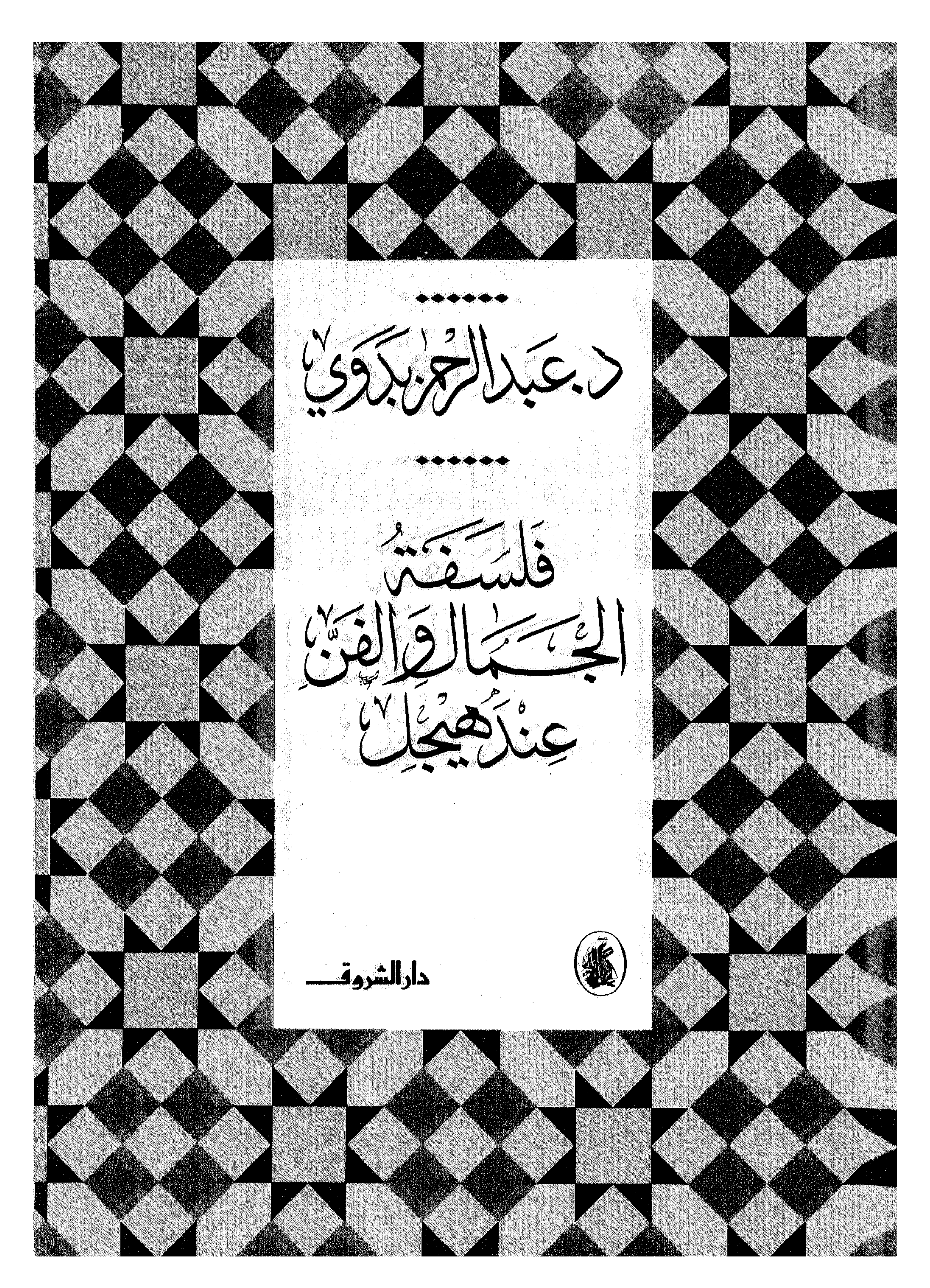

د. عبد الرحمن بدوي
فلسفة الجمال والفن عند هيجل
دار الشروق



فلسفة الجمال والفن عند هيجل

الطبعة الأولى
1996

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:
بيروت، ساقية الجنزير، شارع برلين
بناية برج الكارلتون
ت: 807900/1 ص.ب.: 11-5460
تلكس: LE/DIRKAY 40067 برقيًا: موكيالي



دار الفارس للنشر والتوزيع
عمان، الشميساني، شارع عبد الحميد شومان
عمارة بترا سنتر فوق (مطعم بيتزاهت)
ت: 605432 فاكس: 685501
ص.ب.: 9157 عمان 11191

دار الشروق
أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨
القاهرة . ١٦ شارع جواد حسني ـ هاتف ٣٩٣٤٥٧٨ ـ ٣٩٢٩٣٣٣
فاكس : ٣٩٣٤٨١٤ (٠٢) تلكس . 93091 SHROK UN
بيروت ص ب ٨٠٦٤ ـ هاتف ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣
فاكس ٨٦٧٥٥٥ ـ تلكس SHOROK 20175 LE

د. عبد الرحمن بدوي

فلسفة الجمال والفن عند هيجل



دار الشروق



تصدير عام

١ - باومجارتن مؤسس علم الجمال

يعرّف «علم الجمال»[1] Aesthetik (بالألمانية)، esthetique (بالفرنسية)، aesthetics (بالإنجليزية)، estetica (بالإيطالية)، إلخ بأنه «علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح» (معجم لالاند)؛ وهذا هو التعريف الكلاسيكي.

أو بأنه: المعنى الشكلي لعلم نظرية النشاط الجمالي للإنسان. والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقاً لقوانين الجمال وهذا يفترض مقدماً معرفة هذه القوانين وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تملك أهمية توجيهية للسمّو بعملية الحياة الفردية والاجتماعية.. وعلم الجمال، بوصفه علماً، مهمته هي تنفيذ قوانين النشاط الجمالي وأشكاله المختلفة وأحوال تطورها، وكيفيات تحقيقها ومنظورات تطورها. وعلم الجمال العام يبحث في النشاط الجمالي بوصفه ملكة خلاّقة عامة عند الإنسان، من حيث هي تقوم في ارتباط كل ظاهرة (الطبيعة والمجتمع)، ويتميز عن القسم من علم الجمال الذي يعني بالأشكال الخاصة للنشاط الجمالي، التي تعمل على شكل مخروطي في تطور عملية الحياة الاجتماعية: الرقص، الشعر، الموسيقى، الفنون التشكيلية، المسرح، الفلم السينمائي، إلخ» وهذا التعريف هو التعريف الماركسي، الاشتراكي.

وأول من دعا إلى إيجاد هذا العلم هو آج، باومجارتن A.G. Baumgarten

(١) Philosophiches wästerbnck تحت مادة Aesthetik. ليبتسك سنة ١٩٧٤.

(١٧١٤ ـ ١٧٦٢) في سنة ١٧٣٥، وذلك في كتاب: «تأملات فلسفية في موضوعات تتعلق بالشعر». وقد قصد باومجارتن إلى ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية Cognitio sensitiva وAisthetika episteme، وهي معرفة وسط بين الإحساس المحض (وهو غامض مختلط) وبين المعرفة الكاملة، من حيث أنه يهتم بالأشكال الفنية أولى من أن يهتم بمضموناتها.

وألقى باومجارتن أول محاضرة له في علم الجمال في جامعة فرانكفورت على نهر الأودر (في شرقي ألمانيا) في سنة ١٧٢٤، ضمن محاضرات في تاريخ الفلسفة ثم إنه نشر في سنة ١٧٥٠ كتاباً بعنوان Aesthetica باللغة اللاتينية ولم يكن كاملاً.

وفي سنة ١٧٤٨ أصدر ماير G.F. Meir الجزء الأول من كتابه: «الأساس الأول لكل العلوم الجميلة». ثم أصدر الجزء الثاني في سنة ١٧٤٩» والثالث في سنة ١٧٥٠ فأسهم في نشر هذا العلم الجديد وتنميته.

ومنذ ذلك التاريخ صارت كلمة Aesthetik من الكلمات التي جرت على الألسنة، وبدعاً من البدع الشائعة.. حتى أن الشاعر جان بول Jean Paul قال سنة ١٨٠٤: «إن زماننا لا يعج بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال»[١].

واعتبر قيام هذا العلم «حادثاً ذا أهمية تاريخية شاملة في ارتباطه بالتطورات الهائلة في داخل الوعي الذاتي الأوربي بعامة» كما قال باوملر[٢].

وقد جعل باومجارتن مهمة علم الجمال هي، بوصفه علماً فلسفياً، التوفيق بين ميدان الشعر الحسّي وميدان الفكر العقلي، وبالتالي: التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى وهذا التوفيق يتخذ شكل توسيع الفلسفة بفضل علم الجمال. لقد أدرج باومجارتن المعرفة الحسية التي لا يمكن ردها إلى المنطق في داخل نظام الفلسفة. وأراد بهذا أن يوجد للمعرفة الحسّية «أورجانون» خاصاً بها يناظر، «أورجانون» المنطق الذي أبدعه أرسطو.

وفي إثر باومجارتن جاء ايشنبورج J.J. Eschenburg فعرف علم الجمال بأنه

---

(١) Jean paul: varschule der Aesthetick (1804), hist. her. Ausg 1/11 (1935), p. 13.

(٢) M. Baeumler. Kants Kritik der Usteilskafo, 1923.

نظرية المعرفة الحسّية بما هو جميل. وعرّفه ابرهرد A. Eberhard بأنه علم قواعد كمال المعرفة الحسّية. وعرّفه اشنيدر E. Schneider بأنه نظرية المعرفة الحسية لما هو جميل وقال إن الفنون هي عرض الكمال الحسّي. واقترح آبشيت H. Abicht أن يسمى هذا العلم باسم: «علم فن الشعور».

٢ ـ دور ڤنكلمن

وكان كتاب ڤنكلمن (١٧١٧ ـ ١٧٦٨) ـ وعنوانه: «تاريخ فن القدماء» (ظهر سنة ١٧٦٤) نقطة تحول في مفهوم علم الجمال: فلم يعد الأمر محصوراً في وضع نظريات تتعلق بالشعور والإحساس بالجمال، بل تركز الاهتمام في تأمل الآثار الفنية نفسها، وعلى رأسها آثار الفن اليوناني. فكتب فيورليّ Fiorelli «تاريخ الفنون القائمة على الرسم» (سنة ١٧٩٨)، وألّف رومور كتاباً بعنوان: «الأبحاث الإيطالية» (١٨٢٦ ـ ١٨٣١) F.V. Rumohr ومن هنا حلت دراسات تواريخ الفنون محل التأملات الفلسفية ومن هنا قال هيجل عن ڤنكلمن «إنه أحدث معنى جديداً في تأمل الفن... وأسهم بدور كبير في البحث عن صورة الفن Kunstidee في الأعمال الفنية وفي تاريخ الفن»[1] وكان من نتائج تلك النزعة التوسع في النظرة إلى الفنون، فلم يعد النظر مقصوراً على اليونان والرومان وأوروبا بعامة، بل امتدت إلى الهنود والمصريين والصينيين، إلخ. وقال شلنج[2] إن الجانب التاريخي في علم الجمال عنصر جوهري وصعب في بناء فلسفة الفن.

٣ ـ علم الجمال عند أفلاطون وأرسطو

لكن إذا كان باومجارتن بكتابه Aesthetica (في جزئين، سنة ١٧٥٠ ـ ١٧٥٨) هو أول من وضع لهذا العلم اسماً وأفرده علماً فلسفياً قائماً برأسه، فإن موضوع هذا العلم، وهو الجميل والجمال، كان مطروقاً منذ أفلاطون الذي وقف من الفن موقفين متعارضين. فعنده أن الفن سحر، ولكنه سحر يحرّر من كل سطحيته؛ وهو جنون وهذيان (محاورة «فدر» ٢٤٥أ)، لكنه بهذا ينقلنا إلى عالم آخر، هو ميدان المرئيات، وهو المثل الأعلى الذي ينبغي على الفن أن يقترب

---

(١) هيجل: «علم الجمال» Aesthetik، نشرة VI: I F. Bassenge.

(٢) شلنج: «فلسفة الفن» (سنة ١٨٠٢)، مجموع مؤلفاته، جـ٥ ص٣٦٣.

منه، ومن هنا جاءت فكرة «المحاكاة» mimesis وينتقل أفلاطون من جمال الأجسام إلى جمال النفوس (أو الأرواح)، ومن جمال النفوس إلى جمال «الصور» العقلية (أو: المثل العقلية). بيد أن أفلاطون يجعل الفن في مرتبة ثانية بالنسبة إلى الحقيقة وإلى الخير، بل يؤكد أن الجمال لا يتفق مع الحق ومع الخير، لأنه يتجلى في المحسوسات، والمحسوس عند أفلاطون في مرتبة دُنيا بالنسبة إلى المعقول الذي إليه ينتسب الحق والخير. لكن أفلاطون في إدانته للفن بوصفه محاكاة، تردد بين التشدد والتساهل. ولقد كان الغالب على أحكامه عن الفن القسوة والتشدد، فإنه في محاورة «النواميس» قد طامن من حدّة إدانته للفن وقال إنه لَهْوٌ غير مؤذ.

وتلاه أرسطوطاليس فنقض آراء أستاذه أفلاطون. إذ أشاد بالمحاكاة، وقرر أن الفن يحاكي الطبيعة كما تتجلى وتظهر، لكن وفقاً لمعيار كلي عقلي. وهو يرى في المحاكاة وسيلة للتطهّر (Katharsis) من الانفعالات الضارة ونوعاً من الدواء النفسي.

أخيراً نجد أفلوطين (٢٠٥ - ٢٧٠) يعود إلى أفلاطون فيؤكد أن الجمال هو في الصورة العقلية، ويؤكد أن الجميل هو المعقول المدرك في علاقته بالخير. إن الانتقال من الواحد إلى الآخر، والحد الأوسط الذي يفصله يتعرف الخير في الصورة العقلية والحب في الفكر) (أفلوطين: «التساعات» في التساع السادس، فصل ٧ بند ٢٢).

٤ - امانويل كنت وعلم الجمال

ونستأنف القول فيما كنا بصدده فنقول إن كتاب «نقد ملكة الحكم» لأمانويل كنت، الذي صدر سنة ١٧٩٠، كان دعامة قويّة في بناء علم الجمال. وقد بدأ بأن قرر أن ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء أن يتعرف جمال شيء ما. ولهذا فإن الحكم على الجمال حكم ذاتي، وهو يتغير من شخص إلى آخر، ولهذا فإنه يختلف عن الحكم المنطقي القائم على التصورات العقلية وهو لهذا ثابت لا يتغير. ومن هنا فإن الحكم المتعلق بالذوق لا يمكن أن يدّعي الموضوعية، ولا الكلية. ورغم ذلك، فإنه لما كانت الشروط الذاتية لملكة الحكم واحدة عند كل الناس، فإن من الممكن مع ذلك أن تتصف أحكام الذوق بصفة الكليّة. ولهذا عرّف كنت، الجمال بأنه «قانون بدون قانون»، وكأنما العقل (الإلٰهي) يحتوي على

أساس وحدة المتعدد» أما الجليل das Erhabene فهو العظيم الذي لا قرين له». والجلال شمول Totalitat. والغاية التي يحيل إليها الجمال محايثة باطنة في الشيء نفسه؛ ولا يفترض أية غاية يمكن تصورها خارج الشيء. ومن هنا فإنها «غاية بدون غاية». وملكة تمثيل الأفكار الجماليّة هي العبقرية. لكن العبقرية هِبة من الطبيعة. إذن الطبيعة هي التي تكشف عن نفسها في الفن وبواسطة الفن. ولهذا ينبغي على الفن أن يتخذ مظهر الطبيعة. ثم إن الجمال هو رمز الأخلاقية، لكنه ليس كذلك إلاّ من حيث أن الأخلاقية تحيل إلى الطبيعة.

ويلاحظ على كتاب كنت هذا أنه لم يستند إلى دعوة ڤنكلمن إلى التأمل في الآثار الفنية ـ واليونانية بخاصة ـ من أجل استخلاص نظريات في الفن. كذلك لا يستند إلى لسنج وسائر نقاد الفن المعاصرين له. والوحيد الذي يشير إليه بوضوح هو بيرك في كتابه «مقال في الجليل والجميل» (ظهرت الطبعة الأولى في سنة ١٧٥٦، وطبع طبعة ثانية أكمل من الأولى في سنة ١٧٥٧).

٥ ـ شلنج وعلم الجمال

وتحت تأثير كنت، ألقى شلنج محاضرات في فلسفة الفن، في عامي ١٨٠٢ ـ ١٨٠٣ لم تنشر إلاّ بعد وفاته في سنة ١٨٥٤، وذلك ضمن مجموع مؤلفاته في الجزء الخامس الذي نشر في سنة ١٨٥٩هـ. لكن أجزاء منه نشرت حوالي سنة ١٨٠٢. وعنوان الكتاب: «فلسفة الفن». كذلك عالج شلنج موضوعات علم الجمال في كتابه: «مذهب المثالية المتعالية» الذي ظهر سنة ١٨٠٠. وله أيضاً في علم الجمال كتاب «العلاقات بين الفنون التشكيلية وفنون الطبيعة» (سنة ١٨٠٧).

يقول شلنج «إن كل انتاج جمالي يبدأ من الفصل اللامتناهي جوهرياً بين نشاطين (هما: النشاط الداعي للحق، والنشاط اللاواعي للطبيعة ـ وهذا التمييز مأخوذ من معالجة كَنْت للفن في علاقته بالطبيعة) منفصلين في الانتاجات الحرّة. لكن لما كان من الضروري تخيل هذين النشاطين في الانتاج بوصفه اتحاداً، فإن هذا الانتاج يمثل لامتناهياً في شكل متناهٍ. واللامتناهي الممثل في شكل متناهٍ هو الجمال. فالطابع الأساسي لكل عمل من أعمال الفن، يشتمل على الخاصتين السابقتين (أي المعنى اللامتناهي والمصالحة أو الإشباع اللامتناهي) هما إذن جمال،

وبدون الجمال لا يوجد عمل فني»[1].

ويقول في موضع آخر: «إن نتاج الفن يتميز من النتاج العضوي خصوصاً بما يلي: (أ) النتاج العضوي يمثل، قبل الفصل، ما يمثله الإنتاج الجمالي بعد الفصل، ولكن يعود إلى الاتحاد؛ (ب) الانتاج العضوي لا يصدر عن الوعي، وتبعاً لذلك فإنه لا يصدر عن التناقض اللامتناهي الذي هو الثروة في الانتاج الجمالي. وتبعاً لهذا فإن الانتاج العضوي للطبيعة ليس بالضرورة جميلاً» (الكتاب نفسه، المجلد ٣، ص٦٢١).

٦ ـ تأثير شلنج في هيجل

وواضح من هذه العبارات كيف أن هيجل ـ كما سترى في كتابنا هذا ـ قد تأثر بشلنج. لكن، كما يقول بوزنكيت[2]، «من الصعب أن نقدر مقدار ما يدين به هيجل لشلنج، أو إلى أيّ حد استمد كلاهما من مصادر مشتركة من بين معطيات علم الجمال. إن البحث الكبير في «فلسفة الفن» (لشلنج) لم ينشر[3] قبل وفاة هيجل؛ لكن من الممكن أن يكون قد سمع هذه المحاضرات، ومن المؤكد أنه سمع عنها، أو قرأها مخطوطة، حينما ألقيت على شكل محاضرات في سنة ١٨٠٢ وما تلاها. وكثير من الأفكار الواردة فيها كانت قد ذاعت في صفحات منتشرة وخطب وفي كتاب «علم الجمال» لهيجل لا يوجد إلاّ القليل جداً من الملاحظات والأفكار التي يمكن ألا يكون قد أوحى بها.. بأية طريقة شاذة أو سلبية ـ الملاحظات والنظريات التي نجدها عند شلنج».

وملاحظة بوزنكيت هذه صحيحة في الجملة، لا في التفاصيل، في المعاني العامة لا في الشرح التفصيلي. فهيهات هيهات أن يردّ كتاب هيجل الضخم في «علم الجمال» إلى هذا الموجز الغامض الذي هو كتاب «فلسفة الفن» لشلنج. ولتقارن بين الآراء الأساسية عند كليهما.

---

(١) شلنج: مجموع مؤلفاته جـ٣ ص٦٢٠ ـ ٦٢١.

(٢) برنرد بوزنكيت: «تاريخ علم الجمال»، ص٣١٨ ـ ٣١٩. لندن، سنة ١٨٩٢.
Bernard Bosanquet· A History of aesthetic.

(٣) إذ نشره ابنه في المجلد الخامس الذي يشمل مؤلفات شلنج في عامي ١٨٠٢ ـ ١٨٠٣.
Schelling. Sämmetiche werbe, hrsq. un Friedrich an gust schelling. vol. V (1807-1807). stuttgart, 1859.

يرى شلنج أن الفن هو «التوحيد الكلي بين الواقعي والمثالي؛ وهو يشارك الفلسفة في رفع تناقضات الظواهر؛ وهما يلتقيان عند القمة النهائية؛ ولكن موقف الفن من الفلسفة هو موقف الواقعي من المثالي. وفلسفة الفن هي الهدف الضروري للتفكير الفلسفي.

أما هيجل فيرى أن الفن «بعيد جداً من أن يكون الشكل الأعلى للروح (أو: العقل)؛ وهو يدعونا إلى التأمل الفكري. ويرى أن الجميل هو «المطلق» في الوجود الحسي، وهو التحقيق الواقعي للصورة المثالية Idee في شكل الظاهرة المحدودة. وعلى العلاقة بين الصورة المثالية والمادة يقوم التمييز بين الفن الرمزي، والكلاسيكي والرومنتيكي. في الفن الرمزي، وفيه انحصر الفن الشرقي، لا ينفذ الشكل نفوذاً تاماً في المادة. أما في الفن الكلاسيكي، وخصوصاً الفن اليوناني فإن المضمون الروحي قد نفذ تماماً في الوجود الحسّي. إن الفن الكلاسيكي هو «اكمال مملكة الجمال. ولا يمكن أن يكون هناك ما هو أجمل منه. والفن الكلاسيكي ينحل إلى: سلبيّ في الأهاجي، هذا اللون الذي شاع في العالم الروماني الممزق، وإلى إيجابي في الفن الرومنتيكي في العصر المسيحي والفن الرومنتيكي يقوم على تغلب العنصر الروماني، وعلى عمق الشعور، وعلى عدم تناهي الذاتية إنه علو الفن على نفسه، لكن في شكل فنّي. والجمال الرومنتيكي هو الجمال الباطن أو الروحي. ونسق الفنون (المعمار، النحت، الموسيقى، التصوير والشعر) يناظر أشكال الفن. ففن الشكل الرمزي هو المعمار، وفن الشكل الكلاسيكي هو النحت، وفنون الشكل الرومنتيكي هي التصوير والموسيقى والشعر. والشعر بوصفه أعلى الفنون يتصف بكلية كل الأشكال. والفن الرومنتيكي ينحل هو الآخر، حينما ينفد مضمونه، ولا بد بعد ذلك من نشوء شكل فنّي جديد[1].

والفن، عند هيجل، هو «العيان العيني وامتثال الروح المطلقة في ذاتها بوصفها المثل الأعلى». وللفن تاريخ مثالي يصدر عن «الفن الابتدائي» Vorkunst، الذي هو فن رمزي. وفي عرضه لتاريخ الفن وللعلاقات بين الفنون يتبع هيجل منهجه الديالكتيكي.

وعلى العكس من ذلك يسلك شلنج، لأن المبدأ الجوهري الذي تقوم عليه

(١) أوبرفج: «موجز تاريخ الفلسفة» جـ٤ ص٩٦ ـ ٩٧. برلين سنة ١٩٢٣.

كل فلسفته هو مبدأ الهوية المطلقة. ولهذا نراه يرفض التمييز الحاد بين الجميل والجليل كما تصوره كنت، ويؤكد أن الجليل يشمل الجميل، كما أن الجميل يشمل الجليل. ويرى أن الفنون التشكيلية تمثل الوجه الواقعي لعالم الفن، بينما يرى في فن القول redende Kunst الوجه المثالي؛ وينبغي أن نرى في كل وجه من هذين الوجهين اللحظات (= العناصر الثلاث التي هي: الواقع، والمثالية، وعدم الاختلاف بينهما. ومن ثم فإنه يقسم الفن التشكيلي إلى: الموسيقى، والتصوير، والنحت، بينما يقسّم فن القول إلى: الشعر الغنائي، والملحمي، والمسرحي[١].

ولهذا يمكن حصر تأثر هيجل بشلنج فيما يتعلق بنظرية الفن في الأمور التالية:

١ ـ تعريف الجمال بأنه الصورة المثالية Idee المتحقق فيما هو محسوس.

٢ ـ المبدأ الذي تقوم عليه كل فلسفة شلنج وهو أن المطلق das absolute هو المبدأ الذي يقوم عليه العالم.

٣ ـ الحقيقة الواقعية هي تاريخ وعي الروح بذاتها في المكان والزمان.

إن هذه المبادىء التي وضعها شلنج كانت الأفكار الحادية في علم الجمال عند هيجل. ولكنها كانت مجرد مبادىء فحسب، لم يطبقها شلنج على ما أبدعه الإنسان في كل تاريخه من آثار فنية. وإنما الذي طبقها هو هيجل، وتلك كانت المهمة العظيمة التي تولاها بمقدرة فائقة استند فيها إلى اطلاعه الهائل على تاريخ فنون كل الشعوب في العالم، فضلاً عن الدراسات النقدية الفنية والأدبية.

---

(١) يمكن الرجوع إلى الدراسات التالية فيما يتعلق بعلم الجمال عند شلنج:

a) R. Zimmermann: Schellings philosophie der Kunst. wien, 1876.

b)A. Faggi: Schelling e la philosophie dell'arte Modena, 1909.

c)
Ch. N. Brnstiger: Kants ästhetik und schellings Kunst philosophie. Dissertation, leipzig, 1912.

d)A. Steinkruger: Die ästhetik der Musik bei schelling und Higel. Dissert. Bonn, 1927.

e)J. Eibelin: l'esthétique de schelling, d'après la philosophie de l'art, paris 1934; l'esthétique de schelling et l'allemagne de Mme de stael. Paris, 1934.

ولقد قارن بوزنكيت بين شلنج وهيجل من حيث طباع كليهما وما يترتب على ذلك في دراسة علم الجمال، فقال: «إن عبقرية وخلق هذين الرجلين كانا مختلفين جداً، ومناسبتين جداً لأن يكون أحدهما قبل الآخر. إن شلنج في خير أحواله كان مستفيض الفكر لامع الإيحاء، ولا يستطيع هيجل أن يجاريه في هذا. لكن سرعان ما يجد القارىء أن شلنج لم يكن مرشداً أميناً: فقد كان قليل الصبر، غير متماسك المنطق، ساذج التصديق، غير صائب الحكم على الفن، ميالاً دائماً إلى ما هو عاطفي وخرافي. أما هيجل فقد كان مثابراً، دؤوباً على العمل، منطقياً في تفكيره، رائعاً في حكمه على الفن حكماً سليماً ورجولياً، وفي الوقت نفسه كان متعاطفاً بل ومتحمساً تحت السطح. إنه يكره الخطابة، بينما كان شلنج مولعاً بها؛ ويشعر القارىء بأنه مهما تكن سقطات هيجل فإنه كان دائماً يقوم بمجهود صادق من أجل إدراك الجوهر وبلوغ قلب الموضوع الذي يدرّسه. فإذا قدرنا الارتباط الوثيق المبكّر بين هذين المفكرين العظيمين، والمدى الواسع الهائل للمادة الحديثة التي شاركا في ثرائها، فيمكن أن يقال إنه بينما نحن نفضل هيجل على شلنج، فيعود السبب في ذلك جزئياً إلى كون شلنج ممثلاً خير تمثيل في هيجل»[1].

٧ ـ كتاب

«محاضرات في علم الجمال»

لهيجل

وكتاب هيجل: «محاضرات في علم الجمال» نشر لأول مرة سنة ١٨٣٥ ـ ١٨٣٨، أي بعد وفاة هيجل بأربع سنوات. وقد أعده للنشر تلميذه Hotho على أساس:

(أ) المذكرات التي استعان بها هيجل في إلقاء محاضراته في الفترة من سنة ١٨٢٠ حتى سنة ١٨٢٩. وهي مذكرات بعضها تام التأليف، وهذا يصدق على المقدمة، وبعضها الآخر وهو الأغلب تعليقات متناثرة.

---

(١) برنرد بوزنكيت: «تاريخ علم الجمال»، ص٣٣٤. لندن سنة ١٨٩٢.

(ب) المذكرات التي كتبها التلاميذ الذين حضروا هذه المحاضرات، وقد جمع هوتو عدداً وفيراً منها وقارنها وأكمل بعضها ببعض: كراسات ثلاثة مستمعين لمحاضرات سنة ١٨٢٦، وخمس كراسات لمحاضرات السنة الدراسية ١٨٢٨ ـ ١٨٢٩.

وإذن يمكن القول بأن كتاب «محاضرات في علم الجمال» ليس أغلبه بقلم هيجل نفسه، بل معظمه يستند إلى ما كتبه تلاميذه بحسب ما استطاعوا تسجيله وفهمه من محاضراته.

ولا يزال جزء كبير من هذه المواد بنوعيها محفوظاً حتى اليوم، ومنه نسخة مخطوطة بخط جيريسهايم Griesheim، محفوظة في «مكتبة الدولة البروسية» Preuss. Staatsbbliothek في برلين تحت رقم Ms. Germ 4547 في برلين.

٨ ـ تحرير النص المنشور على يد هوتو

وهينرش جوستاف هوتو Heinrich Gustav Hotho ولد في ٢٢ مايو سنة ١٨٠٢ في برلين، وتوفي في ٢١ ديسمبر سنة ١٨٧٣ في برلين. وبعد أن دَرَس القانون والفلسفة حصل على إجازة التدريس في الجامعة في سنة ١٨٢٧ من جامعة برلين، فعين بعد ذلك بعامين أستاذاً مساعداً a.o. Prof لتاريخ الفن في جامعة برلين. وقد ظل في مادة تاريخ الفن من أتباع أستاذه هيجل. وله المؤلفات التالية:

١ ـ «دراسات تمهيدية في الحياة والفن» سنة ١٨٣٥ Vorstudien für Leben und Kunst.

٢ ـ «تاريخ التصوير في ألمانيا وهولنده»، في جزئين، سنة ١٨٤٢ ـ ١٨٤٣ Geschichte der deutschen und niederländ. Malerei.

٣ ـ «مدرسة التصوير المتأثرة بهوبرت فان آيك»، في جزئين، سنة ١٨٥٥ ـ ١٨٥٨ Die Malerschule Hubert van Eyck.

٤ ـ لكن ربما كان فضله الأكبر الذي يذكره له البحث الفلسفي هو نشرته لكتاب «محاضرات في علم الجمال» Volesungein über die Aesthetik لهيجل: الطبعة الأولى في ٣ أجزاء في برلين سنة ١٨٣٥ ـ ١٨٣٨؛ والطبعة الثانية في سنة ١٨٤٢ ـ ١٨٤٣.

٥ ـ «تاريخ التصوير المسيحي»، اشتوتجرت سنة ١٨٦٩ وما يليها
Geschichte der christlichen Malerei.

وواضح من هذا البيان أن هوتو كان خير من يضطلع بهذه المهمة: فقد كان تلميذاً مخلصاً لهيجل ومذهبه، وحضر محاضراته في علم الجمال ربما لعدة سنوات، وصار أستاذاً لهذه المادة في جامعة برلين. لكن السؤال هو: إلى أيّ مدى تصرف هو في المواد التي استعان بها؟ أما المقدمة أو «المدخل إلى علم الجمال» وتشمل من ص٣٧ إلى ص١٥١ (من طبعة ركلام Reclam، اشتوتجرت سنة ١٩٨٩) فإن هيجل هو الذي حررها كلها بقلمه. ولهذا يتميز أسلوبها من أسلوب سائر الكتاب: إنه أسلوب هيجل الذي نجده في كتبه التي طبعها هو بنفسه إبان حياته. أما سائر الكتاب، ويمثل قرابة ٨٥٪ منه فهو مزيج من كلام هيجل كما أملاه على تلاميذه، ومن التعليقات التي كان هيجل يستعين بها في إلقاء هذه المحاضرات ومن عمل التحرير والربط والتنسيق، الذي قام به هوتو. «والمدهش في هذا التحرير هو ليس فقط ما في النص النهائي من تناسب وسهولة في القراءة، بل وأيضاً هو عرض الأفكار دون تبسيط وسطحية وجوهر تفكير هيجل الذي تجلى بوضوح. ولهذا فإن النص يستحق الثقة الكاملة بالرغم من أنه ليس نصّاً أصلياً صدر عن المؤلّف مباشرة ـ كما قال رودجر بوبنر Rüdiger Bubner في مقدمته لنشرة ركلام (ص٣١).

٩ ـ الاهتمام في العصر الحاضر
بكتاب هيجل في علم الجمال

وقد حظي هذا الكتاب باهتمام بالغ في العصر الحاضر، يدل عليه ثبت المؤلفات التي تناولته، والذي وضعه ڤ. هنكمن W. Henckmann في سنة ١٩٦٩، وأكمله بوبنر Bubner في مقدمة نشرة ركلام (ص٢٨ ـ ٣٠).

ومن أبرز هؤلاء المفكرين الذين عنوا بعلم الجمال عند هيجل نذكر:

أ ـ جيورج لوكش[1] Georg Lukacs في الكتب التالية:

a) Théorie des Romans (1914-1915), Berlin 1920.

(١) ونشر في Hegel- Studien رقم ٥، سنة ١٩٦٩.

مقدمة نشرة F. Bassenge لكتاب «محاضرات في علم الجمال»، (b

برلين وڤيمار سنة ١٩٥٠؛ ط٢، فرانكفورت، سنة ١٩٦٦.

e) Die Eigenart des Aesthetischen, 2 Bde Berlin, 1963.

ب ـ ڤلتر بنيامين[١] في كتابه: «منشأ التراجيديا الألمانية»، سنة ١٩٢٥.

جـ ـ تيودور ڤ. اذورنو[٢] Theodor W. Adorno في بحثه بعنوان: «المصالحة قهراً»، فرانكفورت سنة ١٩٦١؛ وكتابه «النظرية الجمالية» (ضمن مجموعة Schriften رقم ٧) فرانكفورت سنة ١٩٧٠.

د ـ هـ. كون H. Kuhn في بحثه بعنوان: «إتمام علم الجمال الكلاسيكي الألماني على يد هيجل»، وقد نشره ضمن كتابه: «كتابات في علم الجمال»، ميونيخ ١٩٦٦.

والثلاثة الأوائل وقفوا من علم الجمال عند هيجل موقفاً سلبياً نقدياً منبثقاً عن اتجاههم الماركسي؛ أما كون Kuhn فقد عني ببيان أن علم الجمال عند هيجل هو أوج وكمال علم الجمال الكلاسيكي الألماني ذلك أن علم الجمال عند هيجل ينبغي أن يفهم ابتداءً من حصيلة العصر الشعري والفلسفي السابق عليه وعلى أنه نهاية وكمال هذا العصر. وهذه الفكرة ليست جديدة أبداً، إذ يمكن إرجاعها إلى هيجل نفسه، أو على الأقل تستخلص من موقف هيجل بوجه عام. وقد كان هذا هو رأي الجيل التالي لهيجل مباشرة. فإن ر. هايم R. Haym يرى أن علم الجمال عند هيجل «هو القمة والحكمة»، و«هو الثمرة المنظمة للجهود التي بذلها لسنج، وڤنكلمن وكَنْت، والجهود النقدية والتاريخية والفلسفية المنعكسة بملكة الجمال»[٣].

---

(١) ناقد أدبي ومؤرخ وفيلسوف مجري، ولد في بودابست سنة ١٨٨٥، وتوفي فيها في ٤ يونيو سنة ١٩٧١، واشترك في ثورة بيلاكون الشيوعية في المجر، ولما أخفقت التجأ إلى النمسا. ويعد من أكبر المفكرين الماركسيين.

(٢) Walter Benjamin: ناقد أدبي من أصل يهودي؛ ولد في برلين في ١٨٩٢/٧/١٥، وتوفي في Porv Bou (جبال البرانس) في ١٩٤٠/٩/٢٦.

(٣) عالم اجتماع وفيلسوف ألماني ولد في فرانكفورت ـ على ـ الماين في ١٩٠٣/٩/١١، وتوفي بالقرب من بريج (سويسرة) في ١٩٦٩/٨/٦.

R. Haym: Hegel und seine Zeit. 2. vermehrta aufl. hrsg. vun H. Rosenberg. leipzig, 1927, S. 443.

وإلى جانب هذه الفكرة قامت فكرة أخرى مضادة أخذت على علم الجمال عند هيجل مغالاته في المعقولية Panlogismus، ويمثل هذا الاتجاه دانسل(١) Th. W. Danzel.

وجاء لوتسه H. Lotze في كتابه «تاريخ علم الجمال في ألمانيا» (بنشرة ١٨٦٨ ص ١٢٥، ١٩٥) فقرر أن علم الجمال عند هيجل هو في جوهره تفصيل موسّع لمذهب شلنج.

وبعد فترة من الصمت حيال علم الجمال عند هيجل، استؤنف الاهتمام به. وتم ذلك في طريقين: الطريق الأول يحدد التطور المثالي المتعالي من كنت إلى فشته، ومن فشته إلى شلنج، ومن شلنج إلى هيجل. وعلى رأس من سلكوا هذا الطريق كان أستاذ الدراسات الهيجلية في ألمانيا ج. لسّون G. Lasson. وعرض ذلك بعمق ر. كرونر في كتابه: «من كنت إلى هيجل» (في جزئين، توبنجن، سنة ١٩٢١ ـ ١٩٢٤).

وأما الطريق الثاني فقد سلكه دلتاي W. Dilthey في دراسات عديدة نشرت في «مجموع مؤلفاته» (الجزء الخامس، ليبتسك ـ برلين سنة ١٩٢٤؛ الجزء السادس، ليبتسك ـ برلين سنة ١٩٢٤).

وبعد هذا الاستعراض التاريخي لموقف بعض الباحثين من علم الجمال عند هيجل يخوض كون Kuhn في بيان حقيقة علم الجمال عند هيجل فيعرض رأيه كما يلي:

١ ـ نحن نفهم تعريف الفن بأنه عرض الصورة المثالية Idee بشكل محسوس ـ بأنه خاتمة حركة في الفلسفة تربط ربطاً وثيقاً بين مشكلة المعرفة ومشكلة الوجود ـ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى نفهم الفن بما يتجاوز الفن نفسه.

٢ ـ التقويم النظري الأعلى، الذي يقوم على أساس أن الفن هو عرض الصورة المثالية، يفهم بمعنىً مزدوج. فالفكر يضع نفسه، بوصفه الإدراك الأوّلي

---

(١) Th. W. Danzel: «Uber den gegemartigen zustanel der philosophie, der Rumb und ibre aufy abe, in: Gesanmelte schrften, leipzig 1859, S. 48, 50; Uber die asthetik der Higelschen philosophie. Hamburg, 1844.

للصورة المثالية في المكانة التي يدّعيها الفن، ويدفع الفن إلى مكانة أدنى من الفكر.

٣ ـ وفي هذا الدفع بمكانة الفن ينتج عن ذلك وجهة نظر وضعية للنظر إليه، وهي وجهة نظر علم الجمال عند هيجل.

ويفصّل كون[1] Kuhn هذه الأقوال في الصفحات من ٢٩ حتى ١٥٨.

وفي عرضنا لآراء هيجل في الجمال والفنون هاهنا آثرنا الإكثار من الترجمة المتصلة للنص الأصلي لكتاب «محاضرات في علم الجمال» لهيجل على التلخيص والتحليل، لسببين:

الأول: الاستيعاب وتوفيه هذا الكتاب حقه من العرض المفصل؛

والثاني: مؤاتاة النص للفهم السهل، بعكس سائر كتب هيجل: فهذه صعبة العبارة، معقدة التركيب، موغلة في التجريد. وترجع هذه السهولة في فهم كتاب «محاضرات في علم الجمال» إلى الاعتبارات التالية:

١ ـ أنه تسجيل لمحاضرات أُلقيت شفاهاً على الطلاب. والقول الشفاهي دائماً أيسر عبارة من المكتوب الذي يتعمد المؤلف تأليفه بهدوء وتركيز وتأنق.

٢ ـ أن الموضوع ـ وهو الفن ـ يتعلق بأمور حِسّية عينية، لا بمفهومات عقلية مجرّدة. ولهذا خلا الكتاب من ألاعيب الفكر الملتوي الضارب في أدغال التجريد والتحليق.

٣ ـ أنه أكثر من إيراد الأمثلة والشواهد، فكان ذلك خير معوان على الفهم وأمنع حاجز عن الشرود في أتاويه المعقولات والمجرّدات.

عبد الرحمن بدوي

باريس في ٢٢ مارس سنة ١٩٩٣

---

(١) هلموت كون: فيلسوف ألماني. ولد في لوبن Lüben (بمقاطعة سيلزيا) في ٢٢ مارس سنة ١٨٩٩. وعين أستاذاً للفلسفة في جامعة منشن (ميونخ). وكان اهتمامه الرئيسي الأول هو تعلم الجمال الفلسفي، فتناول الموضوعات التالية: مفهوم الرمز في علم الجمال الألماني، استقلال علم الجمال =

مراجع عن فلسفة الجمال عند هيجل

- Alfred Baeumler: Hegels Aesthetik, unter eintheit lichem Gesichtspunkte ausegewähec, eingeleitet und mit verbint. Teste versehen. Mümchen, O. Beck, 1922, 249p.
- Helmut Kuhn: Die vallenduny der Klassichen Aesthetik durek Hegel. Berlin, Junker, 1931, Vf 123p.
- V. Basch: «Origine et fundements de l'esthétique de Hegel», in Revue de Mét. et de Morale, 1931.
- H. Zander: Kunstphilosophie, 1970.
- Jack Kaminmsky: Hegel on art, 1962.
- Pöggeler: Hegels Kritik der Romantik. Bunn, 1956.
- G. Verchi: L'estetica di Hegel. Milano, 1956.
- Chr. Helferich: Kunst undr Subjectivitat in Hegels Aesthetik. Kranberg. 1976.
- D. Henrich: «Zir Aktualitat von Hegels Aesthetik», in: Hegelstudien, Beikeft, 1974.
- A. Stoikov: «Hegel et le destin de l'art», in: Hegel jahrbuch 1971.
- P. szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie, I, Frankfurt, 1974.
- F.D. Wagner: Hegels Philosophie der Diektung. Bonn, 1974.
- J. Kaminsky: Hegel on ant. .Interpretation of Hegels Aesthetics. New York, 1962.

= كمشكلة فلسفية في العالم المعاصر، بعث علم الجمال الألماني من روح النزعة الإنسانية، تاريخية الفن، مشكلة تفسير العمل الفني وفي كتابه «الوظيفة الحضارية للفن» (في جزئين، برلين سنة ١٩٠٧ خلل مفهوم المحاثية في علم الجمال، ومفهوم الكمال في علم الجمال الكلاسيكي الإنساني. وأصدر بالاشتراك مع K. E. Gilbert كتاباً بعنوان A History of Esthetics (نيويورك، سنة ١٩٣٩). ومن ناحية أخرى عني بالميتافيزيقا ومشاكل الوجود والعدم فكتب: «اللقاء على العدم» (توبنجن سنة ١٩٥٠) و«اللقاء مع الوجود» (توبنجن، سنة ١٩٥٤. ثم عاد إلى علم الجمال فأصدر كتابين: «ماهية وفعل العمل الفني» (منشن ١٩٦٠) و«كتابات في علم الجمال» (منشن، سنة ١٩٦٦) وهو الذي لخصنا منه ما أتينا على ذكره.



الفصل الأول

تمهيدات

ـ ١ ـ

تعريف علم الجمال

موضوع علم الجمال هو الجميل في الفن الذي يبدعه الإنسان. ولهذا يمكن أن يسمى هذا العلم باسم «فلسفة الفن»، أو على نحو أدق: «فلسفة الفنون الجميلة».

فإن اعترض أحدٌ قائلاً: إن هذا التعريف لموضوع علم الجمال من شأنه أن يستبعد الجميل في الطبيعة ـ أليس في هذا تحكم اعتباطي؟ يرد هيجل قائلاً: «صحيح أن لكل علم الحق في أن يحدد المدى الذي يشمله كما يريد، لكننا نستطيع أن نفهم هذا التحديد لعلم الجمال بمعنى آخر. ففي الحياة نحن قد اعتدنا أن نتحدث عن الألوان الجميلة، والسماء الجميلة، والسيل الجميل، والأزهار الجميلة، والحيوان الجميل، بل والفتيات الجميلات. لكننا لا نريد هاهنا أن نخوض في مسألة معرفة بأيّ مقدار يمكن أن نعزو صفة الجمال عن حق إلى هذه الموضوعات أو تلك، وبالجملة: هل الجمال الطبيعي يمكن أن يجعل في موازاة الجمال الفنّي؟ لكن من الجائز أن نقرر منذ الآن أن الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة، لأن الجمال في الفن يتولد، بل يتولد مرتين، من الروح؛ وبمقدار الروح وإبداعاتها أسمى من الطبيعة وتجلياتها، فكذلك الجمال الفني أسمى من الجمال في الطبيعة. بل لو غضضنا النظر عن المضمون، فإن الفكرة الرديئة، التي ربما تخطر ببال، هي أسمى من أي ناتج طبيعي، لأن في هذه الفكرة توجد دائماً الروح والحرية» (هيجل: «علم الجمال» جـ١ ص٣٧ ـ ص٣٨، Reclam).

وجواب هيجل هذا يقوم على أساس مذهبه العام القائل بأن كل ما هو موجود معقول، وأن الطبيعة مظهر من مظاهر العقل في أدنى مستوياته في الوجود؛ ولهذا فكلما زاد تنصيب العقل ـ أو الروح وهما دائماً بمعنى واحد عند هيجل ـ كان الموجود أفضل. ولهذا فإنه يرى أن الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة الجامدة، لأن الأثر الفني ينطوي على قدر أكبر من الروح، وبالتالي من الحرية، والروح والحرية هما أسمى ما في الوجود.

واللفظ Aesthetik بالألمانية قد وضعه باومجارتن Baumgarten لأول مرة، وأخذه من اللفظ اليوناني Aisthesis (= الإحساس، العاطفة)، وجعله عنواناً لكتاب بعنوان Aesthetica (صدر في فرانكفورت في عامي ١٧٥٠ و١٧٥٩) بحث فيه في تكوين الذوق وتحليل ما هو الذوق الفنّي. ثم استعمله كَنْت في «نقد العقل المحض» بمعنى: الحساسية. لكنه استعمله بعد ذلك في كتابه «نقد الحكم» بمعنى: الحكم التقديري الخاص بالجمال، ومنذ ذلك الحين صار هذا هو الاستعمال الوحيد؛ أي أن علم الجمال هو العلم الذي موضوعه هو الحكم التقديري المتعلق بالتمييز بين الجميل والقبيح.

ـ ٢ ـ

إشكالات حول حقيقة الفن

ـ أ ـ

هل الفن مظهر وإيهام؟

والناس يأخذون على الفن أنه مجرد مظهر لا يعبر عن ماهية، وأنه إيهام للمشاهد بما يقدمه من حِيَل لخداع النظر أو السمع أو سائر الحواس.

وهيجل يرد على هذا قائلاً: «إن ما يوجه إلى الفن من ذم لأنه يحدث تأثيره بواسطة المظهر والإيهام إنما يكون وجيهاً إذا كان المظهر يعدّ شيئاً ينبغي ألا يكون. لكن المظهر جوهري بالنسبة إلى الماهية. إن الحقيقة لن توجد إذا لم تظهر وتتجلّ وإذا لم تكن مشاهدة من أحد، وإذا لم تكن من أجل ذاتها ومن أجل الروح بعامة. وإذن ينبغي ألا يوجه الذم لمجرد الظهور، وإنما للكيفية التي يتم بها الظهور

بواسطة الفن ابتغاء تحقيق الحق في ذاته. أما إذا نعتنا هذه المظاهر ـ التي بها يحقق الفن وجود تصوراته ـ بأنها أوهام، فإن هذا اللوم إنما يكون ذا معنى بالمقارنة مع العالم الخارجي للمظاهر ومادته المباشرة، وأيضاً بالنسبة إلى انفعالنا نحن وإلى عالمنا الباطن والمحسوس: العالم الخارجي والعالم الباطن ـ كلا الحالين، ونحن في حياتنا التجريبية، وفي حياة مظهرنا نحن تعودنا أن نمنح القيمة واسم الحقيقة الفعلية لما يتعارض مع الفن بدعوى أنه يعوزه مثل هذا الواقع وهذه الحقيقة. بيد أن هذا المجموع من العالم التجريبي الباطن والخارجي ليس هو عالم الحقيقة الواقعية وإنما نستطيع أن نقول عنه إنه مجرد مظهر ووهم خادع أكثر من الفن. ذلك أنه ينبغي أن نبحث عن الواقع الحق وراء الانطباع المباشر والموضوعات المدركة مباشرةً. وعلة ذلك هي أن الواقع الحق هو ما هو في ذاته ومن أجل ذاته، أعني جوهر الطبيعة وجوهر الروح، أي ما يستمر في الوجود في ذاته ولذاته، مع تجليه في المكان وفي الزمان، وهو بهذا واقع حقيقي. ومثل هذه القوة الكلية هو ما يصوره الفن ويُظهره. صحيح أن هذا الواقع الجوهري يظهر أيضاً في العالم الممتد ـ الباطن والخارجي ـ لكنه يكون مختلطاً مع عامة الظروف العابرة، ومشوّقاً بواسطة الأحاسيس المباشرة، وخروجاً بأهواء أحوال النفس والعوارض، والطبائع ـ الخ. وإن الفن يستخلص من الأشكال الوهمية والكاذبة في هذا العالم الناقص والمتقلب: الحقيقة المتضمنة في المظاهر، ابتغاء تزويدها بحقيقة واقعية أسمى تبدعها الروح نفسها. وهكذا فإن تجليات الفن ليست أبداً مجرد مظاهر وهمية عامياً، بل هي تحتوي على حقيقة واقعية أسمى وعلى وجود أكبر حقيقة من الوجود المعتاد» («علم الجمال» جـ١ ص٤٥ ـ ٤٦ Reclam).

وهكذا نرى هيجل يقلب الدعوى على أصحابها، دعوى أولئك الذين ينعتون الفن بأنه خداع وإيهام، لأنه مظهر وليس حقيقة واقعية. وحجته مستمدة من صلب مذهبه المثالي الذي يرى أن العالم الخارجي المحسوس، بل والعالم الباطن المملوء بالانفعالات والأحوال العابرة ـ هو عالم الوهم؛ وأن العالم الحق هو عالم الماهيات والتصورات الفعلية. وواضح ما في هذا من تأثير أفلاطون، الذي كان يرى أن العالم المعقول، عالم الصور أو المثل العقلية، هو وحدة العالم الحقيقي، بينما العالم المحسوس هو عالم الوهم، وذلك في أسطورة «الكهف» الواردة في المقالة السابعة من محاورة «السياسة» (راجع كتابنا: «أفلاطون»).

وهذا التفسير ـ أو التبرير ـ يمكن قبوله بالنسبة إلى الفن المثالي الخالص، أي الذي يهدف إلى تصوير الأمثلة العليا، والماهيات العقلية، لا الفن الواقعي الذي يحاكي المحسوسات الطبيعية.

وهذا يقودنا إلى الإشكال الثاني وهو:

ـ ب ـ

هل الفن محاكاة؟

ونحن نعرف أن أرسطو في كتابه: «فن الشعر» (راجع ترجمتنا له، القاهرة ط١ سنة ١٩٥٣) قد حدّد مهمة الفن في المحاكاة.

ويبحث هيجل في قيمة هذه الدعوى فيقول: «إن الرأي الأكثر شيوعاً فيما يتعلق بالهدف الذي يستهدفه الفن هو أن مهمة الفن هي محاكاة الطبيعة... وتبعاً لهذا الرأي، فإن المحاكاة، أعني المهارة في تصوير الموضوعات الطبيعية بأمانة تامة كما تتجلى لنا ـ ستكون هي الغرض الجوهري من الفن، وحين ينجح هذا التصوير الأمين فإنه يبعث فينا رضاً تامّاً. وهذا التعريف لا يحدد للفن إلاّ الغرض الشكلي لإعادة ما هو موجود من قبل في العالم الخارجي، بالقدر الذي تسمح له بذلك وسائله، وتصويره كما هو. بيد أن من الممكن أن نلاحظ فوراً أن إعادة التشكيل هذه هي عمل لا جدوى منه، لأن ما نشاهده ممثلاً ومصوراً في لوحات أو على المسرح أو على غير ذلك: من حيوان، ومناظر، ومواقف إنسانية ـ نجده موجوداً بالفعل في بساتيننا، وفي بيوتنا أو فيما لدى أصدقائنا ومعارفنا. وفضلاً عن ذلك فإن هذا العمل العديم الجدوى يمكن أن يعدّ لعبة مدعية تظل في مستوى أدنى من الطبيعة بكثير؛ لأن الفن محدود في وسائل التعبير، ولا يستطيع أن ينتج إلاّ أوهاماً جزئية لا تخدع إلاّ حِسّاً واحداً. ذلك لأنه إذا اقتصر الفن على الهدف الشكلي من المحاكاة الدقيقة فإنه لا يعطينا، بدلاً من الواقع وما هو حيّ، إلاّ صورة هزلية (كاريكاتير) من الحياة. ونحن نعرف أن الأتراك، شأنهم شأن كل المسلمين، لا يجيزون تصوير الإنسان أو أيّ كائن حي آخر.. جيمس بروس[1] James Bruce، إبان ـ رحلة في الحبشة لما

---

(١) رحالة اسكتلندي (١٧٣٠ ـ ١٧٩٤) قام من ١٧٦٨ إلى ١٧٧٢ برحلة استكشافية في الحبشة، واكتشف منابع النيل في الحبشة أي النيل الأزرق، ولكنه ظن أنه النيل الأصلي، وله في ذلك كتاب: «رحلات لاكتشاف نبع النيل» (لندن، سنة ١٧٩٠).

عرض على أحد الأتراك سمكة مرسومة، فإنه أثار في نفسه الدهشة أولاً ثم تلقى منه بعد ذلك الجواب التالي: «إذا قامت هذه السمكة، في يوم الحساب، وقالت لك: لقد جعلت لي جسماً، لكنك لم تجعل لي روحاً حية» - فكيف تبرر سلوكك إزاء هذه التهمة»؟ كذلك ورد في السنّة (النبوية) أن النبي قد ردّ على زوجتيه: أم حبيبة وأم سلمة اللتين حدثتاه عن الرسوم في الكنائش في الحبشة: «أن هذه الرسوم ستشكو صانعها في يوم الحساب».

«كذلك تورد أمثلة على أوهام تامة أحدثتها تصويرات فنية. فالعِنَب الذي رسمه زوكسيس[1] Zeuxis قد استشهد بحكايته منذ العصر القديم على انتصار الفن والمحاكاة للطبيعة، لأن حمائم حية جاءت تنقره. ويمكن أن يُضيف إلى هذا المثال القديم مثال أحدث هو نسناس بوتنر[2] Buttner الذي التهم لوحاً من مجموعة ثمينة في التاريخ الطبيعي منها رَسْم خنفساء، لكن صاحبه عفا عنه لأنه بذلك برهن على براعة هذا الرسم. لكن في الأحوال التي من هذا القبيل ينبغي على الأقل أن نفهم أنه بدلاً من إطراء الأعمال الفنّية لأن حمائم أو نسانيس قد خدعت بها، ينبغي أن نقول إن الفن، حين يقتصر على المحاكاة، فإنه لا يستطيع منافسة الطبيعة، وأنه يشبه الدودة التي تحاول بالزحف أن تحاكي فيلاً.

«في هذه المحاكيات المتفاوتة في المهارة، إذا ما قورنت بالنماذج الطبيعية، فإن الغرض الوحيد الذي يستطيع الإنسان أن يسعى إليه هو اللذة الناشئة عن إبداع شيء يشبه الطبيعة. والواقع أنه يستطيع أن يُسَرّ بأنه ينتج هو أيضاً، بفضل عمله ومهارته، شيئاً مستقلاً عنه - لكن كلما كانت المحاكاة أشبه بالنموذج كان سروره وإعجابه أكثر ابتراداً إن لم تصبح أدعى إلى إثارة الملال والغثيان. وهناك صُوَر يقال عنها، على سبيل الفكاهة، إنها من المشابهة مع النماذج بحيث تثير الغثيان. وكنت Kant يسوق مثلاً على هذه المتعة التي يستشعرها الإنسان أمام المحاكيات، وهو: لو أن إنساناً برع في محاكاة غناء العندليب، كما يحدث هذا أحياناً، فإننا سرعان ما نملّ؛ فمتى ما اكتشفنا أن الذي فعل ذلك إنسانٌ، فإن الغناء يبدو لنا مملاً؛ إننا حينئذ لا نرى في ذلك إلاّ عملاً مصطنعاً، ولا نعده عملاً فنّياً، ولا انتاجاً للطبيعة

(١) رسام يوناني عاش في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد، ويعد من رواد رسم اللوحات، وقد ضاعت كلها، وكان ذا مكانة رفيعة عند القدماء.

(٢) اسم خادم كان عند العالم الطبيعي الشهير لنّيه Linné (١٧٠٧ - ١٧٧٨).

حرّاً؛ ذلك أننا نتوقع شيئاً آخر من القوى المنتجة الحرة التي للإنسان؛ ومثل هذه الموسيقى لا تؤثر فينا إلاّ بالقدر الذي به، وقد انبثقت من الحيوية الخاصة بالعندليب دون أيّ قصد، فإنها تشبه التعبير عن العواطف الإنسانية. ومن ناحية أخرى فإن هذه المتعة التي نشعر بها من المحاكاة لا يمكن أن تكون إلاّ نسبية، والأليق بالإنسان أن ينشد المتعة فيما يستخلصه من أعماق نفسه. وبهذا المعنى فإن أتفه اختراع صناعي له قيمة أكبر ويجدر بالإنسان أن يفخر بأنه اخترع المطرقة، والمسمار، الخ أكثر من أن يفخر بأنه أنتج روائع من المحاكيات. إن السعي لمنافسة الطبيعة بمحاكاتها على نحوٍ مجرّد هو عمل مغتصب يمكن أن يُقارَن بعمل إنسان تمرّن على الرمي بحبّات من العَدَس من خلال ثقب صغير دون أن يخفق في ذلك أبداً. وقد أعطاه الاسكندر الأكبر، الذي قام ذلك الرجل بعمل ذلك أمامه، قدحاً من العَدَس، ثمناً لهذه المهارة التي لا فائدة منها ولا معنى لها.

«ولما كان مبدأ المحاكاة مبدأ شكلياً خالصاً، فإننا متى ما اتخذناه غاية للفن فإن الجمال الموضوعي يختفي في الحال، لأننا في هذه الحالة لا نسعى لنشدان ما نريد محاكاته، وإنما نسعى فقط إلى محاكاته بدقة. ويصبح موضوع ومضمون الجمال أمراً على سواء. لكن إذا تحدثنا عن الجميل والقبيح فيما يتعلق بالحيوانات، والناس، والبلاد، والأفعال، والأخلاق فإننا ندخل معياراً لا ينتسب حقاً إلى الفن، لأننا لم نَدَع له أية وظيفة أخرى غير المحاكاة المجرّدة. وإذا ما أعوز المعيار الذي يمكن من اختيار الموضوعات وتقسيمها إلى جميلة وقبيحة، فإننا نلجأ إلى الذوق الذاتي، الذي لا يستطيع أن يقرر أية قاعدة ولا يمكن المشاقة فيه. والحق أننا إذا اعتمدنا، في اختيارنا للموضوعات التي ينبغي عرضها، على ما يعدّه الناس جميلاً أو قبيحاً، وبالتالي جديراً بأن يعنى به الفن، فإن جميع دوائر الموضوعات الطبيعية تكون متاحة دون أن تبقى واحدة منها بدون من يعجب بها. فمثلاً بين بني الإنسان نجد أنه إن لم يكن كل زوج يعجب بزوجته فعلى الأقل كل عريس يعجب بعروسه ـ وأحياناً مع استبعاد كل فتاة أخرى؛ ولا يوجد قاعدة ثابتة عند الذوق الذاتي لهذا الجمال، وبهذا يفوز كل طرف بالسعادة. فإذا انتقلنا إلى خارج الأفراد وأذواقهم الخاصة إلى ذوق الأمم، لوجدنا أن هذا أيضاً في غاية الاختلاف والتعارض. وكم سمعنا أن جميلة أوروبية لم تعجب رجلاً صينياً أو من قبائل الهَونتوت، وذلك لأن تصور الرجل الصيني للجمال يختلف عن تصور

الزنجي، وتصور هذا للجمال يختلف عن تصور الرجل الأوروبي، الخ . . ونحن إذا تأملنا الأعمال الفنية للشعوب غير الأوروبية فإننا نجد أن تصويراتهم للآلهة، مثلاً، وهي قد انبثقت من خيالهم على أنها في غاية السمو ـ نقول إننا مع ذلك نجدها في غاية البشاعة، كما نشعر بأن موسيقاهم ترن في آذاننا كأسوأ نشاز، بينما هم من جانبهم يشعرون أن تماثيلناالمنحوتة وتصاويرنا وموسيقانا هي خالية من المعنى أو قبيحة.

فلنفرض أن الفن ليس له مبدأ موضوعي، وأن الجمال يبقى خاضعاً للذوق الذاتي والخاص، فإننا سنرى ذلك أنه، حتى من وجهة نظر الفن نفسه، فإن محاكاة الطبيعة، التي بدت أنها مبدأ كلّي في نظر بعض العقول الكبيرة ـ هي أمر غير مقبول، على الأقل في شكلها العام المجرد كلّ التجريد. ولنستعرض مختلف الفنون: إذا كان التصوير والنحت يحاكيان موضوعات تبدو مشابهة لموضوعات طبيعية أو نمطها مستعار في جوهره من الطبيعة، فإن من المسلم به، في مقابل ذلك، أنه لا يمكن أن نقول عن المعمار، الذي يكون مع ذلك جزءاً من الفنون الجميلة، ولا إبداعات الشعر بالقدر الذي لا تكون به مجرد أوصاف، تحاكي أي شيء في الطبيعة. وإلا فإننا سنضطر، في الحالة الأخيرة [الشعر] إذا أردنا أن نطبق هذا المبدأ إلى تحايلات كبيرة وإلى إخضاع إلى كثير من الشروط، وإلى إرجاع ما اعتدنا أن نسميه: حقيقة إلى مجرد الاحتمال. لكن مع الاحتمال ندخل من جديد في صعوبة كبيرة إذ كيف نحدد ما هو محتمل وما هو ليس بمحتمل؟ دون أن نحس أننا لا نريد ولا نستطيع أن نستبعد نهائياً من الشعر كل ما يتضمنه من تخيلات خرافية كلها من نسج الخيال المحض والهوى.

«ولهذا كله ينبغي على الفن أن يتخذ له مهمة أخرى غير المحاكاة الشكلية للطبيعة. وفي جميع الأحوال، فإن المحاكاة لا يمكن أن تنتج إلاّ روائع صناعية آلية، لا روائع من الفن» (جـ١ ص٩٠ ـ ٩٥ طبعة Reclam).

- ج -

إثارة المشاعر

ومن ثم ينبغي أن نتساءل: ما هي مهمة الفن؟

وفي هذا الصدد يخطر بالبال الرأي المعتاد الذي يقول إن مهمة الفن والغاية منه أن يُخْضِر للحِسّ وللشعور وللانفعال كل ما يحدث في روح الإنسان. إن على الفن أن يحقق فينا معنى العبارة المشهورة التي تقول: «أعتقد أنه لا شيء إنسانياً غريب عني»[1]. وعلى هذا فإن الغاية من الفن هي إيقاظ كل المشاعر الخاصة والوجدانات من كل نوع وإشاعة الحياة فيها، وملء القلب، وأن يجعل الإنسان، المتطور وغير المتطور، سيشعر بكل ما يعج به صدره في أعماقه وفي إمكانياته وجوانبه، وكذلك سموّ ما هو نبيل وخالد وحق ابتغاء الاستمتاع به. وكذلك على الفن أن يجعلنا ندرك البؤس والشقاء، والشرّ والسوء، وكل ما هو مروّع ومخيف. إن على الفن أن يتناول كل هذه الثروة المتعددة النواحي، ابتغاء إكمال تجربتنا الطبيعية في حياتنا الخارجية، وبالجملة كل تلك الوجدانات من أجل إيقاظ شعورنا.

وهذه الإثارة للمشاعر في الإنسان لا تتم في التجربة الواقعية، بل عن طريق الوهم، من حيث أن الفن يُحِلّ محلّ الواقع انتاجاً خادعاً، وإمكان هذا الخداع عن طريق الوهم الذي يحدثه الفن إنما يقوم على أساس أن كل واقع عند الإنسان لا بد أن يمر بوسط العيان والامتثال، ومن خلال هذا الوسط ليفيد في الشعور والإرادة. وهنا يستوي أن يأخذه الواقع المباشر الخارجي، أو أن يتم ذلك بطريق آخر، أعني عن طريق الصور، والعلامات، والإدراكات التي يحتويها الواقع ويعبر عنها. إن في وسع الإنسان أن يمتثل أشياء ليست واقعية، كما لو كانت واقعية. ويستوي حينئذ عند الشعور أن يكون الموضوع موجوداً في الواقع أو غير موجود، ما دام يثير فينا مشاعر الغضب، أو الكراهية، أو التعاطف، أو القلق، أو الخوف، أو الحب، أو الانتباه أو الإعجاب، أو الشرف.

وهذه الإثارة للمشاعر عن طريق حضور خارجي خادع هي القوة الحقيقية الممتازة التي للفن. لكن ما يفعله الفن على هذا النحو من خير أو شر في المشاعر وفي التصور، فإن مهمته هذه مهمة شكلية.

(١) هذه العبارة قالها الشاعر المسرحي اللاتيني تيرانس Térence (١٩٠ ـ ١٥٩ ق.م.) في مسرحية: «جلاّد نفسه»، الفصل الخامس، البيت رقم: ٧٧.

ـ د ـ

الغرض الجوهري الأسمى

لكن الفن بتناوله لكل هذه الموضوعات والأفعال يجعل هذه في تعارض وتداخل وتناقض، ويزيل بعضها بعضاً. نعم إن الفن من هذه الناحية يفضي إلى تضخيم تناقض المشاعر والوجدانات، كما أنه يواصل سفسطة السوفسطائيين وشكوك الشكاك.

وهذا يدعونا إلى السعي إلى هدف أسمى وأكثر عموماً. فكما أننا نجعل من أهداف حياة الناس في مجتمع وفي الدولة أن توحّد كل القوى الإنسانية وكل القوى الفردية في كل جانب وفي كل اتجاه، فإن هناك سؤالاً حول: ما هي الوحدة المنشودة، وما هو الهدف الذي ينبغي السعي إليه من هذا التوحيد؛ وبالمثل ينبغي أن يكون الأمر بالنسبة إلى الفن، أعني أن علينا أن نحدد الهدف التوحيدي في الفن، الهدف الجوهري.

يبدو لأول وهلة في التفكير أن هذا الهدف هو أن مهمة الفن هي كبح وحشية الشهوات.

وهنا ينبغي أن نبحث: كيف يمكن إزالة التوحش، وكبح الغرائز والميول والوجدانات، وتربيتها؟ إن الوحش يجد أصله في الشهوة المباشرة الأنانية وفي الغرائز، التي لا تسعى إلاّ إلى إشباع شهوتها. والشهوة تكون أشد توحشاً واستبداداً كلما استولت وحدها على جماع الإنسان بحيث لا يمكن أن تنفصل عنه. وفي هذه الحالة يقول الإنسان: «إن الوجدان أقوى منّي أنا». إن الوجدان يستولي حينئذ على الذات بحيث لا تكون للإنسان إرادة خارج هذا الوجدان.

والفن يخفف من قوة الوجدان هذه، لأن الإنسان حينئذ يتأمل في غرائزه وميوله، وبينما هي تمزقه فإنه يراها حينئذ خارج ذاته، وما دامت قد صارت بمثابة موضوعات، تجاهه، فإنه يشعر نحوها بالحرية.

ثم إن الفن، من ناحية أخرى، يعظ الإنسان belehren. وفي هذ يقول هوراس: «إن الشعراء يريدون الإفادة والإمتاع» وهذا الغرض من الفن إنما يتحقق بأن ينفذ المضمون الروحي الجوهري في الوعي عن طريق الأثر الفني. ومن هذه

الناحية يمكن القول بأن الفن كلما سما، كان يحتوي على مضمون أكبر وكان هذا معيار قيمته، سواء كان المعبّر عنه مطابقاً أو غير مطابق. وفي الواقع أن الفن هو أول معلّم للشعوب» (جـ١ ص١٠٢، طبعة Reclam).

الاستنباط التاريخي

للمفهوم الحقيقي للفن

ولتحديد مفهوم الفن من حيث ضرورته الباطنة، يقوم هيجل باستعراض تاريخي لنظرية الفن عند كنت Kant، وشلر Schiller، وڤنكلمن Winkelmann وشلنج Schelling:

أ ـ فأما كنت فقد تناول موضوع الجمال في كتابه: «نقد ملكة الحكم» إذ تناول بالبحث ملكة الحكم في الجمال وفي اللاهوت. لكنه تناول الموضوعات الجميلة في الطبيعة والفن، ونواتج الطبيعة المطابقة للأغراض من ناحية مفهوم ما هو عضوي وحيّ، ونظر إليه فقط من ناحية التأمل الذي يحكم حكماً ذاتياً. ذلك أن كنت يعرّف ملكة الحكم بوجه عام بأنها «القدرة على إدراك الخاص من حيث هو مندرج تحت العام»، وينعت ملكة الحكم بأنها تتأمل «فقط حين يكون الخاص مُعْطىً، وعليها أن تعتبر عن العام حينئذ». ومن أجل هذا تحتاج إلى قانون، إلى مبدأ، تعطيه هي لنفسها بنفسها، وهذا القانون هو في نظر كَنْت «المطابقة للغرض» Zweckmässigkeit. وكنت يتصور الحكم الجمالي (الحكم على ما هو جميل) بأنه لا يصدر عن العقل بما هو عقل، ولا على أنه يصدر عن العيان الحسّي وما فيه من تعدد واختلاف. وتبعاً لمذهبه هذا فإنه يحدد موضوع الجمال على النحو التالي:

١ ـ فهو يميز أولاً بين موضوع الشهوة، وموضوع الجمال. فالأول هو الناتج عن الحاجة الحسية، الحاجة إلى الامتلاك أو إلى الاستعمال، فلا يكون للشيء قيمة إلاّ من حيث هو يشبع هذه الشهوة الحسية. أما موضوع الجمال فيظل بعيداً عن تناول الملك أو الاستعمال، ويبقى قائماً على حياله، والغرض منه يبقى في داخله. ويرى هيجل أن هذا رأي مهم.

٢ ـ وكنت يقول إن الجميل يجب أن يكون أمراً لا مفهوم له، أي لا يخضع

لأية مقولة من مقولات العقل، بل هو موضوع امتاع عام. ولتقدير ما هو جميل لا بد من روح مثقفة. والإنسان بما هو إنسان يغدو ويروح ليس له حكم على الجميل، لأن هذا الحكم يقتضي الصدق الكلي. أما الجميل، فعلى العكس، يجب أن يعتبر إمتاعاً كلياً.

٣ ـ وثالثاً ينبغي ألا يكون للجميل غرض مطابق لحاجة أو منفعة.

٤ ـ ورابعاً يجب أن يعترف بأن ما هو جميل هو بالضرورة ممتع.

ب ـ أما شلر فيقول عنه هيجل إن علينا أن نقرّ بأنه كان ذا فضل عظيم في اختراق ما اتسم به تفكير كنت من ذاتية وتجريد، وبأنه تجاسر على محاولة إدراك الوحدة والمصالحة على أنها هي الأمر الحق، وتجاسر على تحقيق ذلك بالفن.

يقول هيجل: «إنه رجل مزوّد في وقتٍ معاً بإحساس فني كبير وبروح فلسفية عميقة هو الذي كان أول من نهض ضد هذا القبول للانهائية المجردة للفكر، وللواجب من أجل الواجب[1]، وللذهن العديم الشكل الذي يرى في الطبيعة والواقع، وفي حياة الحواس والعواطف حاجزاً تجب إزالته» وطالب بالشمول والمصالحة، قبل أن تقر الفلسفة بضرورتها. لقد كان لشلر الفضل العظيم في التغلب على الذاتية والتجريد الكائنتين في تفكير كنت، وفي محاولة أن يتصور بالفكر وأن يحقق بالفن الوحدة والمصالحة Versöhnung بوصفها التعبير الوحيد عن الحقيقة. وشلر، في تأملاته الجمالية، لم يقتصر على الفن ومضمونه دون أن يهتم بعلاقاته مع الفلسفة بالمعنى الدقيق. لكنه، بعد أن برّر اهتمامه بالفن عن طريق مبادىء فلسفية، وصل إلى نتائج مكنته من الذهاب حتى عمق الطبيعة ومفهوم ما هو جميل بل يلوح إنه، خلال فترة معينة من نشاطه، اهتم بعلاقاته مع الفكر، على نحو أكثر مما يقتضيه الجمال الساجي للأثر الفني. وفي أكثر من قصيدة من قصائده نجد تأملات مجردة عن قصائده، بل ونجد اهتماماً بالمفهومات الفلسفية. ولقد أخذ عليه ذلك؛ خصوصاً من أجل إبراز نزاهة وموضوعية جيته Goethe الذي لم يحفل بأي مفهوم (فلسفي). لكن من هذه الناحية فإن شلر، من حيث هو شاعر، لم يفعل إلاّ أنه دفع جزيته لعصره، وغلطته ـ إن كانت هناك غلطة ـ تشرّف هذه الروح العميقة السامية، وهي في صالح العلم والمعرفة.

---

(١) راجع في كتابنا: «الأخلاق عند كنت» ما قاله شلر ساخراً من فكرة الواجب عند كنت.

«ومن ناحية أخرى يلاحظ أن هذا التيار العلمي نفسه كان قد صرف جيته عن ميدانه الخاص، أي عن الشعر. لكنه بينما غاص شلر في استكشاف الأغوار الباطنة للروح، فإن ميول جيته حملته نحو دراسة الجانب الطبيعي للفن، نحو الطبيعة الخارجية، نحو الكائنات العضوية النباتية والحيوانية، والبلورات، وتكوين السُّحب، والألوان. وجيته قد وجه إلى هذه الدراسة العلمية عقله الكبير الذي بذل غاية وسعه. في هذه الميادين، إلى نبذ النشاط الخالص للذهن مع ما ينجرُّ إليه من أخطاء، بنفس المقدار الذي به اهتم شلر باعلان شمول الحرية الحر، في مقابل الكيفية التي بها الذهن تصوّر الإرادة والفكر. إن سلسلة من أعمال شلر قد استلهمت هذا المفهوم لطبيعة الفن، ومن بين هذه الأعمال يبرز في المقام الأول كتابه «رسائل في التربية الجمالية». وفيها يبدأ شلر من وجهة النظر التي تقول إنه يوجد في كل إنسان فرد جرثومة الإنسان المثالي. إن هذا الإنسان الحق إنما يتصور وجوده في الدولة التي تكون الشكل الموضوعي، العام، القانوني إن صح هذا التعبير هنا، الذي يجمع ويوحد معاً الذوات الفردية، على الرغم من الفوارق العديدة التي تفصل بينهم وإن الوحدة بين الإنسان في الزمان وبين الإنسان في الفكر يمكن أن تتحقق على نحوين: من ناحية، الدولة بوصفها تصوراً عاماً لما هو أخلاقي، وفقاً للقانون (أو: للحق). وللعقل، يمكنها أن تلغي كل تجسّداتهم الفردانية؛ ومن ناحية أخرى، يمكن الفرد أن يسمو إلى ما هو عام، ويمكن الإنسان في الزمان أن يقتني صفات النبالة بأن يصير إنسان الفكرة. والعقل يقتضي الوحدة بما هي وحدة، أعني ما هو كلي شامل للجنس، بينما الطبيعة تريد التنوع والفردانية، وكل واحد من هذين الاتجاهين يسعى إلى جذب الإنسان إلى ناحيته. وأمام النزاع القائم بين هاتين القوتين، فإن التربية الجمالية تقوم بفرض وساطتها، لأن غرضها، في رأي شلر، هو أن تعطي للميول والعواطف والدوافع تكويناً يجعلها تشارك في العقل، بحيث يتجرد العقل والروحانية من طابعها المجرّد ابتغاء الاتحاد بالطبيعة بما هي كذلك، للإثراء من لحمها ودمها. وهكذا ينظر إلى الجمال على أنه ناتج عن انصهار المعقول في المحسوس، لأن هذا الانصهار ـ في رأي شلر ـ هو الواقع الحق. وبوجه عام، نحن نجد هذه الفكرة في «اللطف والمهابة»، حيث يمدح خصوصاً النساء اللواتي يجد في خلقهن ذلك الإتحاد العميق بين الطبيعي والروحي، وكذلك نجد هذه الفكرة في قصائده.

«وهذا الاتحاد العميق بين العام والجزئي، بين الحرية والضرورة، بين الروحي والطبيعي، والذي فيه رأي شِلر مبدأ الفن وماهيته، ويسعى دائماً لتحقيقه بواسطة الفن والتنشئة الجمالية - قد صار بعد ذلك، من حيث هو فكرة، مبدأ المعرفة والوجود، إذ أعلنت الفكرة أنها هي الحق والواقع إلى أعلى درجة. وكان من نتيجة هذا التطور محاولة شلنج Schelling اتخاذ وجهة النظر المطلقة في العلم؛ وإذا كان الفن قد بدأ يؤكّد طبيعته وقيمته الخاصتين بالنسبة إلى المصالح العليا للإنسان، فقد صرنا الآن نملك مفهوم الفن، وصرنا نعرف مكانته في العلم وتحديده السامي الحقيقي. ولن نتلبث هاهنا عند بعض الأخطاء التي اعتبرت وجهات النظر في هذا الموضوع. وكان ڤنكلمن Winkelmann من قبل قد استشعر، وهو يتأمل الأعمال الفنية التي خلفها العصر القديم (اليوناني والروماني) - حماسة مكنته من أن يدرج في دراسة الأعمال الفنية معنىً جديداً، وذلك بإبعادها عن الأحكام القائمة على الغائية الوضعية وعلى المهارة في المحاكاة، ودعا ذلك إلى ألا ينشد في الأعمال الفنية وفي تاريخ الفن - إلاّ فكرة الفن. وينبغي أن نعدّ ڤنكلمن واحداً من أولئك الذين استطاعوا أن يضعوا تحت تصرف الروح (أو: العقل)، في ميدان الفن، عضواً جديداً ومنهجاً جديداً للبحث. لكن تأثيره كان بدرجة أقل فيما يتعلق بنظرية الفن والمعرفة العلمية» (جـ١ ص١١٥ - ١١٨ نشرة Reclam).

السخرية والنزعة الرومنتيكية

ويتابع هيجل استعراضه التاريخي لآراء الباحثين في علم الجمال من فلاسفة وشعراء ونقاد، فيتناول آراء الأخوين أوجست وڤلهلم فون اشليجل وفريدرش فونا اشليجل. فلاحظ أولاً قلة بضاعتهما من الفلسفة، ويؤكد أنهما إنما برعا في النقد الأدبي والفني، وأنهما انساقا في جدل بارع ضد وجهات النظر السائدة، وأدخلا في كثير من فروع الفن معياراً جديداً للحكم ووجهات نظر أسمى من تلك التي هاجماها. لكن نقدهما كان يعوزه السند الفلسفي العميق، ولهذا كان معيارهما غامضاً ومتردداً، حتى إن أحكامهما اتسمت أحياناً بالنقص، وأحياناً أخرى بالإفراط. وعلى الرغم من أن لهما فضلاً عظيماً في بعث ودراسة أعمال فنية قديمة ازدراها عصرهما وعاملها باحتقار، مثل التصوير الايطالي والهولندي القديم، وملحمة «نيبلنجن Nibelungen، الخ أو جهلها أهل عصرهما مثل الشعر الهندي

والأساطير ـ فإنهما ـ في رأي هيجل ـ قد أخطآ حين نسبا إلى هذه الأعمال قيمة مبالغاً فيها، وذلك حين أعجبا بأعمال تافهة مثل كوبيديات هولبرج[1] Holberg، وكذلك حين نسبا قيمة عامة إلى ما ليس له إلاّ قيمة نسبية، أو حين تحمسا لاتجاهات زائفة أو وجهات نظر ثانوية تماماً، ومع ذلك نعتاها بأنها أسمى تجليات الفن.

«وهذا التيار، وخصوصاً أفكار فريدرش فون اشليجل، هو الذي ولّد «السخرية» Ironi بأشكالها المتعددة. وقد وجدت السخرية في أحد جوانبها، تبريراً أعمق في فلسفة فشته Fichte، بالقدر الذي به طبقت مبادىء هذه الفلسفة على الفن. إن اشليجيل وشلنج قد اتخذ كلاهما نقطة ابتدأ بها من فشته: شلنج من أجل تجاوزها، واشليجل من أجل تنميتها بطريقته الخاصة ثم التخلص منها فيما بعد. وفيما يتعلق بالروابط الأوثق بين أقوال فشته وأحد تيارات السخرية، حسبنا أن نذكر أن فشته رأى في «الأنا» Das Ich، «الأنا» المجرد الشكلي، المبدأ المطلق لكل معرفة، ولكل عقل، ولكل علم. وهكذا صَوَّر «الأنا» على أنه بسيط في ذاته؛ وهذا يتضمن، من ناحية، إنكار كل خصوصية، وكل تحدّد، وكل مضمون (لأن كل الأشياء ستغوص في هذه الحرية وهذه الوحدة المجردتين)؛ ومن ناحية أخرى، كل مضمون لا قيمة له بالنسبة إلى «الأنا» إلاّ بالقدر الذي به يوضع ويقدّم بالأنا. كل شيء لا يوجد إلاّ بالأنا، وكل ما هو موجود بالأنا يمكن أيضاً أن يُقدَم بواسطة الأنا.

«وطالما تمسك المرء بهذه الأشكال الخاوية تماماً، والتي تجد أصلها في مطلق «الأنا» المجرد فلا يبدو أن لأي شيء قيمة ذاتية، بل قيمته هي فقط تلك التي تطبعها فيه ذاتية «الأنا». لكن لو كان الأمر كذلك، فإن «الأنا» يصبح هو السيد والسلطان المتحكم في كل شيء، ولا يوجد شيء، لا في الأخلاق، ولا في القانون، ولا فيما هو إنساني أو إلهي، ولا فيما هو دنيوي أو مقدس ـ إلاّ ويجب أن يضعه «الأنا» ولا يمكن أن يزول إلا بواسطة «الأنا». ولهذا فإن كل ما يوجد في ذاته ولذاته ليس إلاّ مظهراً؛ والأشياء بدلاً من أن تحمل حقيقتها وواقعيتها في داخل ذاتها، فإنها لا تملك إلاّ المظهر الذي تتلقاه من «الأنا»، وقد أسلمت إلى

---

(١) لودفج فون (١٦٨٤ ـ ١٧٥٤): شاعر دانيمركي، له مسرحيات هزيلة لا تزال تمثل حتى اليوم.

قوته وهواه. والإثبات والسلب يتوقفان تماماً على هوى «الأنا» بوصفه «أنا» مطلقاً.

«وفضلاً عن ذلك فإن الأنا فرد حِسّي، فعّال، وحياته تقوم في تكوين فردانيته من أجل نفسه ومن أجل الآخرين، والتعبير عنها وتوكيدها. وكل إنسان، طالما كان حياً، يعمل على تحقيق ذاته وهو يحقق ذاته. وهذا المبدأ، إذا ما طبق على الفن، معناه أن الفنان يحب أن يعيش فناناً، وأن يهب حياته شكلاً فنيّاً. لكني، بحسب هذا المبدأ، أعيش فناناً إذا كانت كل أعمالي، وكل تعبيراتي، من حيث هي تتعلق بمضمون ما، ليست بالنسبة إليّ إلا مظاهر، ولا تتلقى إلاّ الشكل الذي يفرضه عليها قوّتي أنا. وينتج عن هذا أنني لا أستطيع أن آخذ مأخذ الجد هذا المضمون، ولا التعبير عنه وتحقيقه، لأننا لا نأخذ مأخذ الجد حقاً إلاّ ما له أهمية جوهرية، وما هو ذو معنى، مثل: الحقيقة، الأخلاق، الخ، أي مضموناً له عندي، بما هو كذلك، قيمة جوهرية، بحيث أصبح جوهرياً أنا أيضاً، بالقدر الذي به أغوص في هذا المضمون، وأجعل نفسي في هوية معه بكل علمي وكل نشاطي. فإذا اتخذ الفنان وجهة النظر هذه عن «الأنا» الذي يضع كل شيء ويقضي على كل شيء، وبالنسبة إليه لا مضمون هو مطلق أو يوجد لذاته ـ فلن يبدو في نظره شيء ذا قيمة جادّة، لأن شِكلية «الأنا» هي الأمر الوحيد الذي يعزو إليه قيمة. أجل، للآخرين أن يأخذوا مأخذ الجد الشكل الذي أظهر عليه أمامهم، إن رأوا أنني أحفل بمن أنا أو بما أفعل. لكن كم هم مخدوعون هؤلاء الأشخاص المحدودون، الذين عدموا العضو والملكة الضروريين لفهم وجهة نظري والسمو إلى مستواها! وهذا يدل على أنه ليس كل الناس أحراراً بدرجة كافية (حرية شكلية، طبعاً) من أجل أن يروا أن كل شيء لا يزال له قيمة ومكانة، وطابع مقدس عند الإنسان ـ ليس إلا ناتجاً لفهمي ولإرادتي الحرة، وهما دليلاي الوحيدان، في كل مرة أؤكّد فيها ذاتي، وأعبر عن نفسي، وأقرر أمراً. بيد أن هذه البراعة التي في الحياة الساخرة فنيّاً قد سميت باسم: «العبقرية الإلهية» التي بالنسبة إليها كل شيء والجميع ليسوا إلاّ أشياء خالية من الجوهر، ولا يتعلق بها الحرّ المبدع المتخلّص من كل شيء، لأنه يستطيع أن يهلكها وأن يبدعها. ومن يتخذ وجهة نظر هذه العبقرية الإلهية ينظر إلى الناس من علٍ، ويجدهم محدودين، تافهين، لأنهم لا يزالون متمسكين بالقانون، وبالأخلاق، الخ، ويرون في هذه الترّهات أموراً جوهرية. وهكذا فإن الشخص الذي يعيش عيشة الفنان هذه يستطيع أن يعقد

صلات مع الآخرين، وأن يكون له أصدقاء، وعشيقات، الخ. لكنه، من حيث هو عبقرية، يرى أنه بسبب الواقع الذي ينسبه إلى نفسه وبسبب نشاطه الخاص، وبالنسبة إلى ما هو عام بوصفه عاماً ـ فإن كل تلك العلاقات لا تحسب شيئاً، ويعاملها من عُلُوّ سخريته.

«ذلك هو المعنى العام للسخرية العبقرية الإلهية: إنها تركيز «الأنا» على «الأنا»، وانقطاع كل الروابط، وكونه لا يستطيع أن يعيش إلاّ في الاستمتاع بذاته. وفريدرش فون اشليجل هو الذي اخترع هذه السخرية، ومن بعده انصرف الكثيرون إلى الثرثرة في هذا الشأن، أو استأنفوا الثرثرة حولها في أيامنا هذه» (جـ١ ص١١٨ ـ ١٢١ طبعة Reclam).

ومحصّل هذا النص هو أن هيجل يرى أن السخرية التي ابتدعها فريدرش فون اشليجل إنما كانت نتيجة لمذهب فشته في «الأنا» بوصفه كل شيء، ومنه يستمد كل شيء حقيقتة. وما دام «الأنا» كذلك فإنه إذا استبد بإنسان جعله يتصور نفسه فوق سائر الناس. والفنانون هم من هذا النوع: إن «الأنا» فيهم قداستولى على نفوسهم، فحسبوا أنهم فوق جميع الناس لأن عبقريتهم إلاهية، بدعوى أنهم يستمدون أعمالهم الفنية من الوحي، والوحي أمرٌ إلاهي. ولهذا ينظرون إلى الآخرين من علٍ؛ وحتى لو عقدوا صلات مع الآخرين، فإنها صلات تتسم بالتعالي والترفع. والسخرية هي التعبير عن هذا التعالي، لأن الساخر يعتقد في نفسه أنه أسمى ممن يسخر منه، وإلاّ لم يحق له أن يسخر منه.

ثم يتناول هيجل صورة أخرى للسخرية أو النزعة السلبية للسخرية. وتقوم هذه الصورة السلبية في توكيد بطلان (أو: عبث) ما هو عيني، وما هو أخلاقي، وكل ما هو غنّي المحتوى، وتؤكد عدمية كل ما موضوعي ويملك قيمة باطنة قيمة. «وإذ اعتنق» الأنا وجهة النظر هذه، بدا له كل شيء تافهاً وعبثاً، باستثناء ذاته هو التي تصير بذلك خاوية وعبثاً. ومن ناحية أخرى، فإن «الأنا» يمكنه ألا يشعر بالرضا عن هذا الاستمتاع بالذات، ويجد نفسه ناقصاً ويشعر بالحاجة إلى شيء ثابت وجوهري، وإلى منافع محددة وجوهرية. وينتج من هذا موقف بائس ومتناقض، إذ يطمح الشخص إلى الحقيقة وإلى الموضوعية، لكنه يجد نفسه عاجزاً عن التخلص من عزلته ومن خلوته، ومن هذا الباطن المجرد غير الراضي. هنالك تسقط الذات في نوع من الحزن الشاكي الذي تجد أعراضه في فلسفة فشته. إن

عدم الرضا الناجم عن هذا السكون وذلك العجز اللذين يعفيان الذات من العمل ومن المساس بأي شيء كائناً ما كان، بينما حنينه إلى الواقع والمطلق يشعره بغرابة وعدم واقعية، وهما جزية طهارة، يولدّ حالة مرضية، هي حالة الروح الجميلة التي تموت من الملال. إن الروح الجميلة حقاً تعمل وتعيش في الواقع. لكن الملال ينشأ عن شعور الذات بعدمتيها، وخوائها وبطلانها، وكذلك بعجزها عن التخلص من هذا البطلان وعن إعطاء نفسها مضموناً جوهرياً.

لكن السخرية حين صارت شكلاً من أشكال الفن، لم تقتصر على أن تطبع بطابع فنيّ الحياة والفردية التي تشخص الساخر، بل كان على الفنان أيضاً، بالإضافة إلى أعمال الفن التي شكّلت أعماله هو الخاصة، الخ ـ أن يبدع أعمالاً فنية خارجية. وذلك بواسطة مجهود من الخيال. ومبدأ هذا الانتاج الذي نجد أهم أمثلته في الشعر، هو تمثيل ما هو إلاهي على أنه ساخر. لكن الساخر، الذي هو خاصية الشخص العبقري، يقوم في التحطيم الذاتي لكل ما هو نبيل، وعظيم، وكامل، بحيث أنه، حتى في الانتاجات الموضوعية يرتد الفن الساخر إلى تمثيل الذاتية المطلقة، لأن كل ما له قيمة ومهابة عند الإنسان يتجلى أنه غير موجود نتيجة لتحطيمه الذاتي. وهذا هو السبب الذي من أجله لا يؤخذ مأخذ الجد ليس فقط العدالة، والأخلاق والحقيقة، بل وأيضاً السامي والأحسن، لأنها بتجليها عند الأفراد، في أخلاقهم وأفعالهم، تكذب نفسها بنفسها، وتدمّر نفسها بنفسها، وبعبارة أخرى فإنها لا تكون إلاّ سخرية من ذاتها.

«لو نظر إليها من الناحية المجردة، فإن هذا الشكل من السخرية يصبح قريباً من الهزلي؛ بيد أنه يبقى بين الساخر والهزلي فروق جوهرية. ذلك أن الهزلي يقتصر على تدمير ما هو خالٍ من القيمة في ذاته: ظاهرة زائفة ومتناقضة، نزوة، لوثة هوى خاص يقوم ضد وجدان قويّ، مبدأ أو قاعدة لا يبررها شيء ولا تقاوم النقد. لكن الأمر يختلف تماماً إذا نبذ المرء وأنكر كل القيم العينية، وكل مضمون جوهري موجود عند الفرد، وأكثر من هذا حين يكون هذا النبذ وهذا الإنكار هما من عمل الفرد نفسه، الحامل لهذه القيم ولهذا المضمون. ويمكن أن يقال عن فرد هذا شأنه إنه ذو خلق حقير، وأن انكاراته تدل فقط على ضعفه وسفالته الأخلاقية.

«وهكذا فإن الفوارق بين الساخر وبين الهزلي تتعلق جوهرياً بمضمون ما تحطمه لكن الذين يلذّ لهم أن يقوموا بهذه التحطيمات هم أشخاص أردياء

وعاجزون، وغير قادرين على أن يضعوا لأنفسهم أهدافاً ثابتة ومهمة، فإذا أفلحوا في تحديد هدف لأنفسهم فإنهم سرعان ما يتخلون عنه ويدمرونه. إن هذه السخرية سخرية تقوم على الافتقار إلى الخلق وهي مع ذلك ما يفضله أنصار السخرية. ذلك أن ما يميز المرء ذا الخلق القويّ هو أنه يقدر على أن يحدد لنفسه أهدافاً ويتمسك بها، إلى درجة أنه يعتقد أنه فقد شخصيته إذا اضطر إلى التخلي عن هذه الأهداف. وهذه المثابرة على الهدف وجوهرية الهدف هما الأساس فيما يسمى الخلق القويم. إن كاتو[١] Cato لم يستطع أن يحيا إلاّ بوصفه رومانياً وجمهورياً. لكن متى ما جعلنا من السخرية قاعدة للتصوير الفني، فإننا نضع من اللافنّي المبدأ الكبير لإبداع الأعمال الفنية ولا نستطيع أن نحقق إلا أشكالاً إن لم تكن سطحية فإنها فارغة تماماً من المضمون، لأن الجوهريّ استبعد منها بوصفه خالياً من القيمة. يضاف إلى ذلك أحياناً الرخاوة والتناقض اللذان أشرنا إليهما من قبل. ومثل هذه التصويرات (= الامتثالات) ليس من شأنها أن تثير أيّ اهتمام. ومن هنا جاءت الشكاوى المستمدة من الساخرين ضد الجمهور الذي يتهمونه بالافتقار إلى الفهم وإلى الأفكار. عن الفن والعبقرية؛ وهذا يثبت أن الجمهور لا يستشعر أية لذة في تأمل هذه الانتاجات الرديئة: إذ بعضها لا معنى له، والبعض الآخر يفتقر إلى الخلق القويم. ومن الخير أن الأمر على هذا النحو، وأن هذه الخيانات وألوان النفاق لا تصلح في جلب المتعة، وأن الناس لا يهتمون إلاّ بالأشياء الحيّة والحقة، والأخلاق المليئة بالعُصَارة.

«وعلى سبيل الملاحظة التاريخية، ينبغي أن نضيف أن سولجر[٢] Solger ولودفج تيك Ludvig Tieck هما اللذان جعلا من السخرية المبدأ الأعلى للفن.

لكن ليس هاهنا مجال التحدث عن سولجر كما يستحق. لهذا سأقتصر على إشارات موجزة. إن سولجر، بدلاً من أن يقتصر، شأنه شأن الآخرين، على ثقافة فلسفية سطحية، شعر بحاجة تأملية عميقة دفعته إلى متابعة تأملاته في الفكرة الفلسفية بعمق. وهكذا وصل إلى اللحظة (= العنصر) الديالكتيكية للفكرة التي

---

(١) كاتو الذي من أوتيكا (٩٣ ق.م. ـ ٤٦ ق.م.): سياسي روماني دافع عن الجمهورية وكان رواقياً. وبعد هزيمة جيش بومبي في سنة ٤٦ ق.م، رفض العيش وانتحر.

(٢) كارل ڤلهلم فرديننـد سولجر (١٧٨٠ ـ ١٨١٩) كان أستاذاً في جامعة برلين. وله من الكتب «أرڤين: أربعة أحاديث عن الجميل» (١٨١٥)؛ «محاضرات في علم الجمال».

أسميها باسم: «السلبية المطلقة اللانهائية»، إلى مجهودات الفكرة في أن تنكر نفسها، من حيث هي عامة ولانهائية، لتؤكد ذاتها المتناهية وجزئية، ثم بعد ذلك لنفي هذا النفي نفسه وإعادة توكيد ذاتها في النهاية بوصفها الكلي واللامتناهي في حضرة الجزئي والمتناهي. وقد ألحّ سولجر كثيراً على هذا السَلب الذي يكون، حقاً، لحظة (= عنصر) الفكرة التأملية، لكن لما كان قد نظر إليه على أنه يعبّر عن عدم الثبات الديالكتيكي والإلغاء الديالتيكي للامتناهي وللتناهي، فإنه ليس إلاّ لحظة (= عنصراً)، وليس كل الفكرة (أو: الصورة) كما اعتقد سولجر. بيد أن الموت المبكرّ قد حال ـ مع الأسف ـ دون أن يصل سولجر إلى المعالجة الكاملة للفكرة الفلسفية، ودون الذهاب إلى ما بعد جانب السلب، الذي بتدميره لما هو محدد وجوهري في ذاته. اقترب من التصور الساخر الذي اعتقد أنه وجد فيه المبدأ الحقيقي للنشاط الفنّي. لكنه في حياته الفعلية أبدى عن ثبات ورسوخ وجد وامتياز خلق لا تسمح بوصفه دون تحفظ بين الفنانين الساخرين الذين وصفناهم من قبل. وإن فهمه العميق للأعمال الفنية الحقيقية التي خصّها بدراساته الطويلة التي بلغت أعلى درجة ـ لم يكن فيه أي عنصر ساخر بالمعنى الصحيح. ومن الواجب علينا أن نعيد اعتبار سولجر، الذي ينبغي ألا يخلط بينه وبين دعاة السخرية، وذلك نظراً إلى حياته وفلسفته وباسم الفن[١].

«أما فيما يتعلق بلدفج تيك، فإن تنشئته ترجع إلى الفترة التي كانت فيها مدينة يينا Jena هي المركز لفترة من الزمان. إن تيك وأعضاء آخرين من هذا الوسط المشرِّف يستخدمون ـ على نحو أليف جداً ـ تعبيرات مستعارة من دعاة نزعة السخرية، دون أن يقولوا لنا ماذا يقصدون بها. فمثلاً نجد تيك لا يكفّ عن تمجيد السخرية، لكنه حين يقوم بالحكم على الأعمال الفنية الكبيرة، فإنه يفعل ذلك على وجه كامل ويقدرها بحسب قيّمها. أما أولئك الذين ينتظرون منه أن يستغل الفرصة السانحة لاستخلاص السخرية المتضمنة في عمل فني مثل مسرحية «روميو وجوليت» مثلاً فإنهم سرعان ما يخيب ظنهم، لأنه لا يتحدث عن أية سخرية حينئذ» (جـ١ ص١٢٢ ـ ١٢٥ طبعة Reclam).

(١) لدفج تيك (١٧٧٣ ـ ١٨٥٣) شاعر وناقد؛ وله من الكتب: «أوراق مسرحية» في جزئين (١٨٢٥ ـ ١٨٢٦)؛ وطبع طبعة ثانية في ٣ أجزاء، سنة ١٨٥٢.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل فهم هيجل السخرية عند الرومنتيك على النحو الصحيح الذي قصده أصحابها؟

وجوابنا بالنفي. وشرح ذلك أن نورد أقوال زعماء هذه النزعة في تحديد معنى السخرية عندهم.

ففريدرش اشليجل وهو رأسهم جميعاً يقول: «السخرية هي الشعور الواضح بالتغير السرمديّ للعماء اللامتناهي المتدفق» وهو يعني بذلك أن السخرية تنشأ من كون العالم في تغير مستمر، وأنه فوضى وعماء لا حد له، وأن هذا التغير متدفق فياض على الدوام. وما دام الأمر كذلك، فماذا ينبغي أن تكون نظرة الفنان إلى أحداث هذا العالم؟ يجب عليه أن ينظر إليه باستخفاف، وألا يتعلق بشيء منه، وأن يزدري كل ما يعج به. ومعنى هذا كله أن يشعر بحرية مطلقة إزاء الوجود بأسره. كل ما على الأرض فانٍ ومتغير، فلماذا تتعلق بشيء عليها؟! ولتكن نظرتك إليها نظرة طيار يحلق من علٍ، فلا يرى على الأرض ما يستحق أن يتعلق به.

وحتى المعاني الروحية الكبرى: الحب، الإنسانية، المجد، العبادة ـ كلها أمور زائلة لا تستحق التعلق بها. وفي هذا يقول فريدرش اشليجل أيضاً: «ينبغي علينا أن يكون في وسعنا أن نسمو فوق حُبّنا، وأن ننكر بالفكر ما نعبده. وبهذا الثمن وحده نستطيع أن نحصل على معنى الكون».

وتيك يقول إن المرء لا يملك المحبوب إلاّ ابتداءً من اللحظة التي يكتشف فيها عند المحبوب سمة مضحكة؛ ولا يمكنه أن يكون له صديق ومحبوبة إلاّ إذا كان في وسعه السخرية منهما أو الابتسام. واليونان كانوا يسخرون سخرية لطيفة من آلهتهم، دون أن يشعروا أنهم بذلك ينقصون من جلالهم. ذلك أن آلهة اليونان كانوا يسخرون من بعضهم بعضاً: لقد سخروا من آرس ومن أفروديت رغم جمالهما وجلالهما.

ولقد دعا تيك في إحدى قصائده إلى مزج الجد بالهزل، فقال:

«هل سعيتَ إلى علاج المزاح

بجد، وعلاج الجد بمزاح؟

إن الاستمتاع بالتلاعب بالآلام

وبالمسرات دون تمييز

والإحساس اللطيف بالألم في السخرية

ـ ذلك أمر لا يتاح إلاّ لقلة قليلة جداً».

والرومنتيك كانوا يرون في السخرية أجمل تعبير عن الحرية. ويطالبون بالتغيير في أحوالهم النفسية باستمرار، لأن ذلك دليل الحرية. يقول فريدرش اشليجل:

«إن من واجب الإنسان الحرّ كل الحرية المثقف كل الثقافة أن يستطيع أن يضع نفسه حيثما شاء في حالة من الروح الفلسفية أو الفيلولوجية، أو النقدية، أو الشعرية، أو التاريخية، أو الخطابية، القديمة أو الحديثة، وكل ذلك بنفس السهولة التي بها يكيّف الآلة الموسيقية مع الظرف والنغمة المطلوبة».

ويقول نوفالس: «إن الإنسان الكامل يجب عليه أن يحيا في أماكن عديدة في وقت واحد معاً، وفي كثير من الناس معاً. ويجب أن تكون حاضرة له أفق واسع وأحداث عديدة. هنالك تتجلى له تلك الحضرة العظيمة الحقة، حضرة الروح، التي تصنع من الإنسان مواطناً للعالم حقيقيّاً، وفي كل لحظة من لحظات حياته، وبنوع من التداعي البديع للأفكار، يستنبطه، ويصير قوياً، ناصعاً، مستعدّاً لنشاط تأملي».

ولهذا نرى اشليجل ـ والرومنتيك بعامة ـ يمجدون الكوميديا أكثر من سائر أنواع فنون الأدب. يقول فريدرش اشليجل في كتابه: «دراسات من اليونان»: «إن الروح الكوميدية تقتضي حرية خارجية بإعلانها لا تستطيع أن ترتفع إلاّ إلى مستوى اللطافة، دون أن تسمو أبداً إلى الجمال الأسمى. إنها تبلغ إذا وصلت نية الشاعر ـ ربما في مستقبل يتفاوت في البُعْد ـ إلى تحقيق مهمته، وإلى التحرر من الطبيعة ـ وإذا تولدت الحرية من بطن القاعدة؛ وإذا صارت كرامة الفن وحريته أكثر اطمئناناً، دونما حاجة إلى سَنَد ودعامة؛ وإذا صارت كل قوة في الإنسان حرة، وكل إساءة للحرية مستحيلة. هنالك نجد أن السرور المحض، غير الممتزج بالعنصر الرديء، الذي لا يزال حتى الآن ضرورياً فيما هو كوميدي، ذا قوة درامية كافية بنفسها. هنالك تصبح الكوميديا أكمل الفنون المسرحية. وأكثر من هذا، تتجلى «الجذبة» مكان الهزلي، ومتى ما تجلت استمرت أبداً».

وقال تيك إن المرء لا يستطيع أن يمزح على المسرح دون أن يمزح في الوقت نفسه على العالم بأسره.

ومن هذه الشواهد يتبين أن هيجل لم يُصِبْ في فهم معنى ودوافع السخرية عند الرومنتيك، وأنه أخطأ في إرجاعها إلى مذهب فشته في «الأنانة» Ichbeit الذي رد كل شيء إلى الأنا.

الفصل الثاني

شروط الفن

ـ ١ ـ

وللفن كي يتحقق على النحو السليم شروط:

الشرط الأول: أن يكون المضمون قابلاً للتعبير عنه بواسطة الفن، وبدون ذلك فإننا نحصل على تعبير رديء: فحيناً نريد أن نعطي شكلاً معيناً لمضمون غير صالح للتعبير العيني والخارجي، وحيناً آخر نجد أن موضوعاً تافهاً في ذاته لا يمكن أن يجد التعبير الملائم عنه إلا في شكل مضاد لذلك الذي نريد أن نعطيه له».

والشرط الثاني «هو أن «مضمون الفن يجب ألا يكون فيه شيء مجرد؛ ولا يجب فقط أن يكون هذا المضمون محسوساً وعينياً، في مقابل ما يشارك في الروح والفكر، بل وأيضاً في مقابل المجرد والبسيط في ذاته. ذلك لأن كل ما يوجد حقاً في الروح وفي الطبيعة هو عيني، وعلى الرغم من كل عمومية فإنه ذاتي وجزئي. فحين نقول ـ مثلاً ـ عن الله إنه الواحد وحدة بسيطة، والموجود الأسمى بما هو كذلك، فإننا لا نعبر إلاّ عن تجريد ميّت، ناتج عن الذهن المعقول. إن مثل هذا الإله، من حيث أنه غير متصوَّر في حقيقته العينية، لا يقدّم إلى الفن، وخصوصاً الفن التجسيمي، أيّ مضمون. ولهذا فإن اليهود والمسلمين، الذين ليس إلاههم على هذا النحو من التجريد الذهني، مع ذلك، لم يصوّروه أبداً في الفن بطريقة ايجابية مثلما فعل المسيحيون بإلاههم. ذلك أنه في المسيحية، فكرة الله هي فكرة إله حق، شخص، ذات، وروح خصوصاً. وما فيه من روحية قد تجلى خارجياً في التصوير الديني على شكل ثالوث هو في الوقت نفسه وحدة. وهكذا تحققت وحدة ما هو جوهري، وعام وجزئي، وهذه الوحدة هي التي تكوّن ما هو عينيّ. وكما أن المضمون لا يكون حقاً إلا بمقدار ما هو عيني، فكذلك في الفن نجد أنه

يقتضي لتصويراته مضامين عينية، لأن المجرّد والعام ليس من شأنهما التفتح إلى جزئيات ومظاهر دون أن يحدث عن ذلك تحطيم لوحدتها» (جـ١ ص١٢٧ طبعة Reclam).

والشرط الثالث أنه «من أجل أن يناظر شكل محسوسٌ مضموناً حقيقياً وبالتالي عينياً، فلا بد أن يكون هذا الشكل فردياً وعينياً في جوهره أيضاً. وذلك لأن الصفة العينية لكلا جانبي الفن: المضمون والتصوير، هي التي تكوّن نقطة الالتقاء بهما ونقطة التناظر: فالشكل الطبيعي لجسم الإنسان ـ مثلاً ـ هو شيء عيني محسوس قادر على تصوير الروح والتطابق معها. والفن يختار شكلا معين لا لأنه لا يجد غيره، بل المضمون العيني هو نفسه يقدم له الإشارة إلى الطريقة لتحقيقه الخارجي والمحسوس. ولهذا فإن هذا المحسوس العيني، الذي فيه يعبّر عن نفسه مضمون ذو ماهية روحية ـ يحدّث الروح أيضاً؛ والشكل الخارجي الذي به يصير ميسوراً لعياننا وتصوّرنا لا غرض له إلا إيقاظ صدى في نفسنا وفي روحنا. ومن أجل هذا الغرض ينفذ المضمون والتحقيق العيني كلاهما في الآخر على التبادل. وما ليس إلاّ العيني المحسوس ـ أي الطبيعة الخارجية ـ لا يوجد فقط من أجل هذا الغرض. فالريش المتعدد الألوان في الطيور يلمع، حتى لو لم يره أحد، وغناؤها يتردد، حتى لو لم يسمعه أحد؛ وثم طيور لا تحيا إلا ليلة واحدة ثم تذبل، دون أن يكون قد أعجب بها أحد؛ وفي غابات الجنوب العذراء، هذه الغابات الحافلة بالنبات والتي تشكّل شبكة لا تنفصم من النباتات النادرة الرائعة ذوات العطور اللذيذة ـ تصوّح وأحياناً تهلك دون أن يكون قد استمتع بها أحد. لكن العمل الفني لا يبدي عن هذه النزاهة الخالية من الغرض: وإنما هو سؤال، ونداء موجّه إلى النفوس وإلى الأرواح. ولئن كان الفن، من هذه الناحية، لا يكوّن وسيلة عَرَضية تماماً لجعل المضمون محسوساً، فإنه لا يقدم أيضاً الوسيلة المثلى لإدراك العيني الروحي. ذلك أن الفكر أعلى مستوى منه في هذه الناحية، لأن الفكر وإن كان مجرداً نسبياً من هذه الناحية إلى درجة أنه لا يطابق الحقيقة والعقل، فإنه يجب عليه ألاّ يكفّ عن أن يكون عينياً. ولإدراك المقدار الذي به مثل هذا الشكل الفني يناظر مثل هذا المضمون، ولمعرفة هل هذا المضمون ـ بطبعه ـ لا يقتضي شكلاً أسمى وأكثر روحانية، فما على المرء إلاّ أن يقارن بين آلهة النحت اليوناني وبين التصور المسيحي لله. إن الإله اليوناني ليس تجريداً، بل هو فرديّ ويتخذ شكلاً يقترب من الأشكال الطبيعية؛ والإله المسيحي هو الآخر شخصية عينية، لكنه هو

كذلك من حيث أنه روحانية محضة، ويجب أن يدرك على أنه روح وأن يُدْرَك بالروح. وما يضمن لنا وجوده هو خصوصاً المعرفة الباطنة التي لدينا عنه، لا تصويره في الخارج، هذا التصوير الذي يبقى دائماً ناقصاً، لأنه عاجز عن التعبير عن كل عمق تصوره» (جـ١ ص١٢٨ طبعة Reclam).

وما دامت مهمة الفن هي جعل الفكرة ميسورة لتأملنا على شكل محسوس، لا على شكل الفكر والروحية المحضة بوجه عام، ولما كان هذا التصوير (أو التعبير) يستمد قيمته ومكانته من التناظر بين الفكرة وشكلها وقد امتزجا ونفذ كلاهما في الآخر، فإن قيمة الفن تتوقف على مقدار تمثيله لهذا التناظر والانصهار بين الفكرة والشكل.

وهذا السير نحو التعبير عن الحقيقة على نحو أعلى فأعلى، وأكثر انطباقاً على تصور الروح، يزودنا بالإشارات الخاصة بأقسام علم الفن. ذلك أن على الروح، قبل الوصول إلى تصور ماهيتها المطلقة، أن تمرّ بالدرجات المفروضة عليها من جانب هذا التصور نفسه. ويناظر هذا التطور للمضمون أشكال فنية بواسطتها تعي الروحُ ذاتَها.

وهذا التطور، الذي يتم في داخل الروح، له وجهان فيما يتعلق بالطبيعة: في الوجه الأول، يكمن هذا التطور روحياً وعاماً، ويقوم في التتابع التدريجي للتعبيرات الفنية المتعلقة بتصورات العالم والتي تعكس أفكار الإنسان عن نفسه، وعن الطبيعة وعن الإله. وفي الوجه الثاني، يجب على هذا التطور أن يعبر عن نفسه بطريقة مباشرة وبواسطة موجودات محسوسة تناظر الفنون الجزئية التي تشكل كُلاً على الرغم من الفوارق الضرورية بينها.

وعلى أساس هذه الاعتبارات، يمكن تقسيم علم الفنون إلى الأقسام الرئيسية التالية:

١ - يوجد أولاً قسم عام. وموضوعه هو الفكرة العامة للجمال الفنّي، من حيث هو مثل أعلى، وكذلك العلاقات الوثيقة الموجودة بين المثل الأعلى والطبيعة من ناحية، وبين الإبداع الفنّي الذاتي من ناحية أخرى.

٢ - وتصور الجمال الفني يؤدي بعد ذلك إلى قسم خاص، إذ تصبح الفوارق الجوهرية التي يشملها هذا التصور سلسلة متتابعة من الأشكال الفنية الجزئية.

٣ ـ وعلينا أخيراً أن ننظر في تفاضل (تنوع) الجمال الفني، وسير الفن نحو التحقيق الحِسي لأشكاله، ونحو وضع نَسَق يشتمل على الفنون الجزئية وأنواعها المتعددة.

وفي الفن العالي يكون ثم تناظر بين المضمون والتمثيل (أو التصوير) لهذا المضمون، بحيث يكون التخيل مطابقاً للحقيقة، بمعنى أن الشكل الذي فيه تتجسد الفكرة هو الشكل الحق في ذاته، وأن الفكرة التي يعبّر عنها هي تعبير عن الحقيقة. ويمكن تقسيم الفن في تاريخه من هذه الناحية إلى نوعين: الفن الرمزي أو الشرقي، والفن الكلاسيكي.

ـ ٢ ـ

الفن الرمزي أو الشرقي

والفن الكلاسيكي والفن الرومنتيكي

أما الفن الرمزي أو الشرقي «فينتسب إلى مقولة السامي، وما يميز السامي هو السعي للتعبير عن اللامتناهي. لكن اللامتناهي هنا هو تجريد لا يمكن أن يتكيف معه أي شكل حِسّي؛ ولهذا يبالغ في الشكل إلى ما بعد كل مقياس. إن التعبير هنا يبقى في حالة محاولة.. وعلى هذا النحو نحصل على مَرَدة وأجسام ضخمة، وتماثيل ذوات مائة ذراع ومائة صورة. ومع ذلك يجب أن يكون هناك، على نحوٍ ما تطابق بين هذه الأشكال الطبيعية ومضامينها. وهذا التطابق يتجلى على شكلِ عموم مجرد ومحسوس محض، لم يتخذ بعدَ تحديداً دقيقاً. فمثلاً حين تمثل القوة على شكل أسَد، ولهذا السبب يجعل من الأسد تمثيلاً لإله، فإن هاهنا تناظراً خارجياً محضاً، ورمزياً بصورة مجردة. والشكل الحيواني، المزوّد بالصفة العامة للقوة، له تحديد، وإن كان مجرداً، فإنه مطابق للمضمون الذي قُصد لأن يعبّر عنه. وإذن هذا الفن هو فن يبحث ويطمح، وبهذا هو رمزي. لكنه، من حيث تصوره وحقيقته فهو لا يزال ناقصاً.

«ومما يميّز الفن الرمزي أيضاً هو أن نقطة انطلاقه هي العيانات المستمدّة من الطبيعة والتشكيلات الطبيعية. وهذه التشكيلات تؤخذ كما هي، لكنه تَدخل فيها الفكرة الجوهرية، الكلية، المطلقة، من أجل إعطائها معنى ومدلولاً؛ إذا فسّرت

على ضوء هذه الفكرة فإنها تبدو كما لو كانت تشملها وتحتوي عليها. وهذه الطريقة في معالجة التشكيلات الطبيعية تكوّن ما يسمى باسم: وحدة الوجود الخاصة بالشرق هنا تطلق الحرية المجردة واللامتناهية العنان لنفسها. فمن أجل جعل المادة مطابقة، يدفع بها نحو ما هو وحشيّ: فيشوّه الشكل ويُصيّر بشعاً فظيعاً أو تُدْخَل الفكرة والكلي في الأشكال البالغة الانحطاط. إنه الفن الرمزي. والرمز تمثيل له مدلول لا يمتزج بالتعبير بل يظل دائماً هناك اختلاف بين الفكرة والتعبير عنها. إن الرمزية تتميز بانعدام التوافق، والتكيف والتطابق بين الفكرة والشكل الذي قصد منه أن يعبر عنه، ولهذا فإن هذا الشكل لا يمثل التعبير الصافي عما هو روحي، إذ لا تزال ثمّ مسافة تفصل بين الفكرة وتمثيلها». (جـ١ ص١٣٥ Reclam).

أمّا الفن الكلاسيكي (= اليوناني) «فهو فن الفكرة وتجلّيها الخارجي. إنه مضمونٌ تلقى الشكل اللائق به، مضمون حقيقي تجلى في الخارج على الوجه الحقيقي. هاهنا يتجلى المثل الأعلى للفن بكل حقيقته. والمهم قبل كل شيء ألا يكون هذا التطابق بين[1] التمثيل والفكرة أمراً شكلياً محضاً: إن الشكل، والجانب الطبيعي، الشكل الذي تستعين به الفكرة يجب أن يكون، في ذاته ولذاته، مطابقاً للتصور. وإذا لم يكن الأمر هكذا، فإن أي محاكاة للطبيعة، وأية صورة، وتمثل أي منظر، وأية زهرة ما الخ يمكن أن يجعل مضموناً لأي تمثيل - يمكنها - إذا لم يراعِ إلاّ التناظر - أن تنعت بأنها كلاسيكية. وفي الفن الكلاسيكي، المحسوس والشّخص يكفّ عن أن يكون طبيعياً. صحيح أننا لا نزال أمام شكل طبيعي، لكنه تبرّأ من بؤس التناهي وصار مطابقاً لتصوره مطابقة كاملة».

ولقد تطور الفن على النحو التالي:

في المرحلة الأولى اكتشف الفنان أن الشكل الإنساني هو الأجدر بأن يصوّر المعنى الروحي، لأنه وحده الذي يسمح بالتعبير عن التصور الروحي، بخلاف أي شكل آخر، حتى إن ما هو روحي لا يمكن أن يمثل إلا على شكل إنسان. وهكذا وجدت روح الفن شكلها. «إن المضمون الحقيقي هو روحي عيني، وعنصره

(١) على القارىء أن يفهم دائماً من كلمة «التمثيل» أنها تعني: التعبير بواسطة الفن؛ في أيّ فن كان: vorstellung، ولا تعني أبداً التمثيل المسرحي إلاّ إذا أخذها بهذا الوصف الأخير.

العيني يتمثل في الشكل الإنساني، لأنه وحده الذي يستطيع أن يلبس الروحي في وجوده الزماني. وبالقدر الذي به توجد الروح، وتوجد وجوداً محسوساً، فإنها لا تستطيع أن تتجلى على شكل آخر غير الشكل الإنساني. وعلى هذا النحو تحقق الجمال بكل روعة، الجمال الكامل. ولقد زعموا أن تشخيص وتأنيس ما هو روحي يساوي الحطّ منه؛ ومع ذلك فإنه إذا أراد الفن أن يعبّر عما هو روحي بحيث يجعله محسوساً وميسوراً للعيان، فإنه لا يستطيع ذلك إلاّ بتأنيسه (= تصويره على شكل إنسان)، ذلك لأنه بقدر ما تتجسد الروح في الإنسان فإنها تصير محسوسة. ومن هذه الناحية فإن التناسخ يكوّن تمثيلاً مجرداً تماماً، وقد صار من مبادىء الفسيولوجيا أن الحياة يجب دائماً في تطورها أن تؤدي إلى الإنسان بوصفه التجلي الوحيد المناسب للروح.

«وتلك هي المرحلة الثانية من التطور: أي التطابق بين الفكرة وبين شكلها. وإذا كان على الشكل، كيما يستطيع التعبير عن المضمون المخصص هو له، أن يطهّر ويخلّص من العوائق التي جعلته أسيراً لتناهيه المباشرة فإن الروحية يجب عليها بدورها ـ من أجل أن يكون التوافق تاماً بين المعنى والشكل ـ أن يكون من الممكن التعبير عنها على نحو شامل في الشكل الإنساني، دون تجاوز هذا التعبير، أعني دون أن تدع المحسوس والجسماني يمصّها، ودون أن تتأحد وإياه. وعلى هذا النحو، تؤكد الروح ذاتها في نفس الوقت كأمر جزئي خاص، لا كأمر مطلق سرمدي، فهذا لا يمكن أن يجد التعبير عنه إلاّ في الروحانية المحضة. وهذه الحالة الأخيرة هي التي تكوّن ضعف الفن الكلاسيكي وقصُوره، لكن مصيره هو الوقوع في هذا الضعف والقصور.

«والمرحلة التالية، وهي الثالثة، تتميّز بانفصام الوحدة التي بين المضمون والشكل، أي بالعودة إلى الرمزية، عودة هي في الوقت نفسه تقدّم. إن الفن الكلاسيكي، بوصفه فنّاً، قد بلغ أعلى القمم. وإنما عيبه هو أنه ليس إلاّ فنّاً، فنّاً فحسب، ولا شيء أكثر من ذلك. أما في هذه المرحلة الثالثة فإن الفن يسعى إلى السموّ إلى مستوى أعلى. إنه يصير ما سمي باسمه: الفن الرومنتيكي أو المسيحي. ذلك أنه في المسيحية تحقق الفصل بين الحقيقة وبين التمثيل الحِسّي. إن الإله اليوناني لا ينفصل عن العيان الحِسّي؛ إنه يمثل الوحدة المرئية بين الطبيعة الإنسانية والطبيعة الإلهية، ويتجلى كما لو كان التحقيق الوحيد والحقيقي لهذه الوحدة. لكن

هذه الوحدة من طبيعة جِسّية، بينما هي في المسيحية تتصوَّر في الروح وفي الحقيقة. إن العيني والوحدة موجودان باقيان، لكنهما يتصوَّران بحسب الروح، بعيداً عن المحسوس. لقد تحررت الصورة Idee.

«إن الفن الرومنتيكي قد تولد من انفصام الوحدة بين الواقع وبين الفكرة (أو: الصورة)، كما تولد من العودة إلى التعارض (أو: التقابل) الذي كان موجوداً في الفن الرمزي. لكن هذه العودة ينبغي ألا تعتبر مجرد تراجع إلى الوراء، ورغبة في الابتداء من جديد. إن الفن الكلاسيكي قد أفلح في الارتفاع إلى أعلى القِمَم، فأعطى الدرجة العليا لما كان في استطاعته أن يقوم به، لهذا ليس ثم ما يعاب عليه من هذه الناحية. وعيوب الفن الكلاسيكي التي تحدثنا عنها فيما سبق إنما ترجع إلى التحديدات التي يخضع لها الفن بوجه عام. أما الفن الرومنتيكي، الذي حقق الدرجة القصوى من ناحية الفكرة (أو الصورة Idee)، فقد كان لزاماً أن ينهار بسبب عيوبه الناجمة عن التحديدات التي أخضع نفسه لها من حيث هو رومنتيكي. وتحديدات الفن بوجه عام، الفن بما هو فن، ترجع إلى أنه، من حيث هو مخلص لتصوره، فإنه يتمسك بالتعبير - بشكل عيني - عن الكلي، وعن الروح، بينما الفن الكلاسيكي يحقق الوحدة بين المحسوس والروحي، وتناظرهما الكامل. لكن يبقى مع ذلك أن الروح - في هذا الانصهار - لا تمثل بحسب تصورها الحقيقي، لأن الروح تكوّن الذاتية اللانهائية للصورة Idee التي - بوصفها بطوناً مطلقاً - لا تستطيع التعبير عن نفسها بحريّة والتفتح التام في السجن البدني الذي تجد نفسها حبيسة فيه. إن الصورة Idee لا توجد، بحسب حقيقتها، إلاّ في الروح، وبالروح، ومن أجل الروح. وبالنسبة إلى ما هو روحي، فإن الروح هي وحدها المجال الذي تستطيع أن تتفتح فيه. وثم علاقة بين الصورة العينية للروحي وبين الدين. فبحسب الدين المسيحي، يجب أن يُعْبَد الله بالروح؛ إن الله ليس موضوعاً إلاّ بالنسبة إلى الروح. وفي الفن الرومنتيكي الذي تجاوز، بمضمونه وطريقتة في التعبير الفنّ الكلاسيكي، فإن الصورة المشاركة في الروح توجد في تعارض مع ما يشارك في الطبيعة، والروحي يوجد في تعارض مع المحسوس. وهذا الانفصال أمر مشترك بينه وبين الفن الرمزي، لكن نموه يكون مضمون الصورة Idee من نوع أسمى، وذا طابع مطلق. وما هذا المضمون إلاّ الروح هي ذاتها. وعلاقاته مع الفن الكلاسيكي يمكن تحديدها كما يلي: الفن الكلاسيكي يقوم على الوحدة بين الطبيعة الإلهية

والطبيعة الإنسانية، لكن ليس هذا إلاّ مضموناً عينياً ولما كانت الصورة وحدة في ذاتها فإنها لا تستطيع أن تتجلى إلا بطريقة مباشرة محسوسة. إن الإله اليوناني الذي يتبدى للتأمل الموضوعي وللتمثيل المحسوس يتخذ الشكل الجسماني للإنسان؛ وهو بقوّته وطبيعته كائن فردي وجزئي، وبالنسبة إلى الذات هو يمثل جوهراً وقوة يمكن هذه الذات أن تتعرف نفسها فيه، دون أن يكون لديها الشعور والاقتناع الباطن بأنها واحدة وإياه. لكنه في مرتبة أسمى يحدث الشعور بهذه الوحدة، ومعرفة ما كانت عليه في ذاتها المرحلة السابقة؛ وهذه المعرفة بما هو في ذاته، وهذا الوعي بالمرحلة السابقة يكوّنان تفوّق المرحلة الحالية أعني المرحلة الرومنتيكية. وإذا كان جوهر الفن اليوناني هو الوحدة، فإن الذاتية هي أساس الفن الرومنتيكي. إن المرحلة أو الدرجة يمكن أن توجد في ذاتها، لكنها يمكن أيضاً أن يدركها الوعي. والفارق كبير في هذا، فإن ما يميّز الإنسان من الحيوان، هو الشعور بهذا الفارق. وما يسمو بالإنسان على الحيوان، هو شعور الإنسان بأنه حيوان، وهذا الشعور يتضمن شعوراً آخر، هو الشعور بأنه يشارك في الروح. ذلك أنه من كونه يعرف أنه حيوان، فإنه لا يعود حيواناً.

«إن الإنسان حيوان، لكنه حتى في وظائفه الحيوانية لا يبقى كائناً سلبياً؛ بل، على عكس الحيوان، يشعر الإنسان بوظائفه، ويقرّ بها ويجعلها أرق وألطف، من أجل أن يجعل منها موضوعاً لعلم مستنير وموضّح بواسطة الوعي. وهذا ما فعله، مثلاً، فيما يتعلق بعملية الهضم. والإنسان، بسلوكه على هذا النحو، يحطم حاجز سلبيته ومباشرته، حتى إنه لأنه يعلم أنه حيوان فإنه لا يعود حيواناً، كما قلنا منذ قليل، ابتغاء أن يتعرّف نفسه ويؤكد ذاته بوصفه روحاً». (جـ١ ص١٣٨ Reclam).

وفي هذه المرحلة الثالثة يتجلى ما هو روحي بوصفه روحياً، وتكون الصورة حرّة ومستقلة. وما يسود هاهنا هو المعرفة، والعاطفة، أي الصورة، الروح. ولهذا يمكن أن نقول إنه في هذه المرحلة الثالثة تكون الروحانية الحرة والعينية هي موضوع الفن. والفن الرومنتيكي قد جعل مهمته هي أن يجعلنا في حضرة أعماقنا الروحية، وفي مواجهة روحانيتنا. وما دام الأمر كذلك، فلم تعد مهمة الفن أن يعمل من أجل التأمل الحِسّي، بل صار يريغ إلى إرضاء باطننا الذاتي، وإلى إشاعة الطمأنينة في داخل الروح. هنالك يحتفل الباطن بانتصاره على الخارج والظاهر، ويؤكد هذا الانتصار برفض كل قيمة تتعلق بالمظاهر الحِسّية.

لكن هذا الفن في حاجة إلى عناصر خارجية للتعبير عن نفسه. ولما كان العنصر الروحي قد انسحب من العالم الخارجي وقطع كل علاقة معه من أجل أن يدخل في داخل نفسه، فإن الجانب الخارجي والمحسوس ينظر إليه، كما في الفن الرمزي على أنه فانٍ ولا أهمية له» إلى درجة ألا يرى المرء أية غضاضة في تمثيل الروح والإرادة الذاتيتين المتناهيتين حتى أقل مظاهر الهوى الفردي، وحتى الملامح الأخلاقية وألوان السلوك المتناهية في الغرابة، وكل ما هو خارجي يترك لما هو عرَضي ولمغامرات الخيال. ومن هنا جاء، كما في الفن الرمزي، عدم التناسب بين الفكرة والشكل، والانفصام بينها وعدم اكتراث كليهما للآخر.

«إن الفن يتطور إذن كما يتطور عالَم؛ والمضمون، أي الموضوع نفسه يُمَثَّل بواسطة الجمال، والمضمون الحقيقي للجمال ليس إلاّ الروح. إنه الروح في حقيقتها، وإذن الروح المطلقة بما هي كذلك، هي التي تكوّن المركز. ويمكن أيضاً أن نقول إن هذا المجال للحقيقة الإلاهية الذي يقدمه الفن إلى التأمل العياني وإلى العاطفة ـ يكوّن مركز عالم الفن بأكمله، وهو مركز يمثله الشكل الإلهي الحر المستقل الذي يمثل كل الجوانب الخارجية للشكل وللمواد، جاعلاً منها التجلي الكامل لها.

«إنه الله، وإنه المثل الأعلى هو الذي يكوّن المركز. والله، بتطوره، يصير هو العالم. وبعمله هذا يزدوج. إن الله هو، من ناحية، الطبيعة اللاعضوية، والموضوعية الخالية من الروح؛ ومن ناحية أخرى هو الموضوعية الذاتية، هو الألوهية من حيث هي انعكاس لذاتها، أو هي الموضوعية المجردة الأجنبية عن الروح، هذا من ناحية، والذاتية العينية، الذاتية غير الموجودة إلا في ذاتها، والروحية المشخّصة، والألوهية الذاتية للغير.

«ونستطيع أن نقول نفس الشيء عن الدين، وإن للدين علاقات مباشرة مع الفن في أعلى درجاته. فنحن في الدين نميّز بين الحياة الخارجية الأرضية المتناهية، وبين السموّ نحو الله، الذي لا تستطيع أن تتحدث بشأنه عن فارق بين الذاتية والموضوعية. وهناك أيضاً تقوم العلة، والعبادة، والروح الإلاهية التي تندمج في العلة وتبقى في داخلها». (جـ١ ص١٤٢ طبعة Reclam).

ـ ٣ ـ

أنواع الفنون

١ ـ وأول تحقيق للفن هو المعمار.

وهنا نجد أنه كلما كان المضمون أعمق، أو على العكس: سطحياً غامضاً، فإن الشكل سيكون أكثر، أو أقل، تعبيراً، أكثر أو أقل عينية، وحين يريد فن المعمار أن يحقق تطابقاً كاملاً بين المضمون والشكل، فإنه يخرج عن حدود ميدانه الخاص من أجل الزحف على ميدان أسمى، هو ميدان فن النحت وبهذا تظهر طبيعة المعمار المحدودة بعلاقاتها الخارجية مع ما هو روحي، وبحاجة إلى تجاوز نفسه ابتغاء الاقتراب من الصورة Idee أعني من الروح.

«ومهمة المعمار هي أن يطبع في الطبيعة اللاعضوية تحويلات تقربها من الروح بواسطة سحر الفن. والمواد التي يعمل فيها تمثل، بشكلها الخارجي والمباشر، كتلة ميكانيكية ثقيلة؛ وأشكاله تظل هي أشكال الطبيعة اللاعضوية، منظمة وفقاً لعلاقات التماثل Symétrie المجردة. فالفن يبدأ هاهنا إذن بالطبيعة اللاعضوية، وتتحقق فيها، ولما كان مضمونه مجرداً، فإنه يظل خارجاً عنه، وبدلاً من أن يُظهر اللّهَ خارجياً، فإنه يقتصر على مجرد الإشارة إليه. إن المعمار لا يفعل بعدُ إلاّ شق الطريق إلى الحقيقة التي تتناسب مع الله، ويؤدي واجباته نحوه بأن يعمل في الطبيعة الموضوعية، وأن يسعى إلى تخليصها من أوغال التناهي وتشويهات ما هو عَرَضي. بأنه يمهد الطريق المؤدي إلى الله، ويشيد له معابد، ويوجد له مكاناً، وينظّف التربة، ويعالج المواد الخارجية كيما تكون في خدمته، حتى لا تبقى خارجية عنه، بل تظهره وتصبح صالحة للتعبير عنه، وقادرة وجديرة باستقباله. إن المعمار يهيّيء المكان للاجتماعات الخاصة، ويشيّد حَرَماً آمناً لأعضاء هذه الاجتماعات، وستراً يحميهم من العاصفة التي تهدد، ومن المطر وتقلبات الأحوال الجوية، من الوحوش. وهو يعبر في الخارج عن إرادة ـ الوجود ـ معاً بإعطائها شكلاً عينياً مرئياً، تلك هي رسالة المعمار؛ وذلك هو المضمون الذي يجب عليه أن يحققه. ومواده إنما يستمدها من المادة الغليظة الخارجية، على هيئة كتل ميكانيكية ثقيلة. وتشكيل هذه المواد هو تشكيل خارجي، ينفّذ وفقاً للقواعد المجردة للتماثل (السيمترية). وعلى هذا النحو يشيد معبداً لِلّه، ويبني

مقامه. فتجري تحويلات في الطبيعة الخارجية، وفجأة يسري فيها برق الفرداتية. إن الله يدخل في معبده، ويتملك بيته. وبرق الفردانية هو الوسيلة التي بها يتجلى، وتمثاله يتخذ مكانة في المعبد من الآن فصاعداً». (جـ١ ص١٤٣ ـ ١٤٤ Reclam).

وهكذا بفضل المعمار يجري في العالم اللاعضوي عملية تطهير، تتم وفقاً لقواعد التماثل (السيمترية)، فيقترب من الروح، ويبرز معبد الله وبيت أمّته. ثم يدخل الله هذا البيت، قارعاً إياه، نافذاً في المادة الجامدة لبرق الفردانية. وهكذا يتلقى المعبد روحاً ومضموناً روحياً على شكل إله أبدعه الفن. وبين هذا الإله والشكل الذي يظهر عليه لا تعود العلاقات من الآن فصاعداً علاقات خارجية فقط. بل تكون هذه هوية مطلقة وتامة بين الواحد والآخر.

والفضل في تحقيق هذه المطابقة التامة، إنما يرجع إلى الفن الكلاسيكي الذي هو فن النحت.

٢ ـ إن النحت يُدْخِل الله في موضوعية العالم الخارجي؛ وبفضله تتجلى الذاتية، والفردانية في الخارج من جانبها الروحي. إن الإله يدخل، وفي الوقت عينه ينفد في هذه المظاهر الخارجية لما هو ذاتي ولما هو فرديّ، ويحقق تمثيله الكامل. هنالك تبدو الروحانية وحدها، فالشكل الجسماني لا يعني شيئاً ولا يعبر عن شيء بذاته، لكنه فقط من حيث هو انعكاس لعمق باطن وتمثيلٌ للروح. والمحسوس لا يعود يعبّر إلاّ عما هو روحي، والنحت لا يستطيع أن يعبر عن مضمون روحي دون أن يهب شكلاً محسوساً ميسوراً للعيان الحِسّي. إن النحت يمثل الروح على شكلها الجسماني، وفي وحدتها المباشرة وفي حالة هدوء ساج وسعيد، بينما الشكل، من ناحيته، يشاع فيه الحياة بواسطة الفردانية الروحية. والشكل والمضمون يصيران في تطابق مطلق، ولا واحد منها يتغلب على الآخر: فالشكل يحدّد المضمون، والمضمون يحدد الشكل، إنها الوحدة في كليتها المحضة. وهكذا يحاكي التمثال الشكل الإلهي نفسه. والإله باطن في التعبير الخارجي عنه، وهو في حالة من السكون غير المتحرك، والسجّو السعيد وليس له علاقة إلا مع ذاته، إنه تمّ كنوع من التجلّي العضوي. فنحن هنا بإزاء التصور المنطوي على نفسه، وفي علاقة مع ذاته وليس له أية صفة من صفات المظهر» (جـ١ ص١٤٥ Reclam).

٣ ـ وأقرب الفنون إلى النحت هو التصوير Malerei. وهو يتخذ مادة

لمضمونه وتشكيله قابلية الرؤية Sichtbarkeit بما هي كذلك، من حيث أنها تتميز بالألوان. صحيح أن مادة المعمار والنحت هي أيضاً قابلة للرؤية وملوّنة، لكنها ليست كما في التصوير: جعل الشيء مرئيّاً بما هو كذلك، مثل الضوء البسيط في ذاته الذي يتحدد بأنه في مقابل الظلمة وبالاتحاد معها يكوّن اللون. وقابلية الرؤية تصبح جزئية وذاتية بواسطة اللون مثلاً، وخصوصاً بالضوء الذي يتضمن التحديد بواسطة الظلمة التي معها يكوّن وحدة نوعية ومتجزئة. وهذه القابلية للرؤية الذاتية ليست في حاجة بَعْدُ، كما هي الحال في المعمار، إلى تقابلات مجردة لكتل ميكانيكية، كما أنها ليست في حاجة إلى المادية الكلية ذات الأبعاد، الثلاثة، كما هي الحال في التمثال المنحوت، وإنما التقابلات التي تحتاج إليها هي تقابلات باطنة، إن صح هذا التعبير، على شكل ألوان. وبهذا يتحرر الفن مما هو ماديّ محض ولا يتوجه إلا إلى المعنى المجرد والمثالي للحياة. ومن ناحية أخرى، يخضع المضمون بدوره إلى تجزيء يمتد بعيداً جداً. وكل ما يعتلج في النفس، وكل ما يسعى إلى التعبير عن نفسه في الخارج يصير مادة للتمثيل. وكل حياة العواطف تجد هاهنا مكاناً فسيحاً لها.

٤ ـ والذاتية الأشد عمقاً من ذاتية اللون والتصوير هي تلك التي تحققها الموسيقى. ذلك أن الموسيقى تلغي التواجدات معاً التي تملأ المكان والتي يبقى عليها اللون، وذلك بإضفاء المثالية عليها وتجميعها في نقطة. لكن نقطة الإلغاء هذه هي نقطة عقلية، وهذا التحديد يمكن أن يعدّ بداية لإضفاء المثالية على ما هو مكاني، وذلك بواسطة الحركة التي تبث في المادة، وهي حركة تجعل المادة تهتز وتعدّل العلاقات التي بينها وبين نفسها؛ وهذا ما يحصل عليه بواسطة الصوت الذي يتوجه نحو السمع، وهو حسّ مثالي آخر، وهنا تتحول قابلية الرؤية المجردة إلى قابلية سمع مجردة، وديالكتيك المكان ينمو ويتطوّر كي يصل إلى الزمان، إلى هذا المحسوس السلبي الموجود هناك دون أن يكون هناك، وفي هذا اللاوجود يولّد وجوده المقبل، لاغياً نفسه ومولداً نفسه باستمرار. وهذه المادة التي هي المحايثة المجردة تكوّن الوسط الذي فيه يتطور الإحساس غير المتعين، والذي لم يكن له بعدُ القدرة على بلوغ درجة التحديد الذاتي. إن الموسيقى وحدها هي التي تعبّر عن يقظة العاطفة وعن زوالها؛ وتكوّن مركز الفن الذاتي، والانتقال من الحساسية المجردة إلى الروحية المجردة. والموسيقى، بمادتها، هي بذاتها تقوم، شأنها شأن المعمار، على علاقات عقلية،

وهي الفن الذي يعبّر عن المحايثة المجردة والروحية للعاطفة.

والصوت عنصر مجرد. والعين والأذن حاسّتان جعلتا من أجل التجليات المحضة والمجردة. إن الصوت يمثل مثالية ما هو مادي؛ ومن حيث هو اهتزاز وحركة لما هو مادي فإنه عنصر مثالي، متهيّىء تماماً لتجلّي ما هو إلاهي. إن الامتداد المكاني يتحول إلى نقطة، والنقطة التي تبقى ليست إلاّ الزمان. إن العنصر المحسوس يتحول بالموسيقى إلى روحية متزايدة.

٥ ـ بيد أن هذا العنصر الحِسّي لا يزال في الموسيقى وثيق الارتباط بالعاطفة، ينفصل عن المضمون، والصوت الذي كان في الموسيقى ذا رنين غير محدّد، يتحول إلى كلام مفصّل محدّد مهمته أن يعبّر عن تصورات وأفكار وأن يكون علامة على باطن روحي إن الصوت يتحول إلى حرف من حروف الهجاء، لأن المرئي والمسموع يرتدان إلى مجرد علامات للروح. وهذا النوع من الفن هو ما نسميه: الشعر. «إن الشعر هو الفن العامّ الأكبر شمولاً، الفن الذي نجح في السمّو إلى ذروة الروحية. في الشعر نون الروح حرّة في ذاتها؛ لقد انفصلت عن المواد الحِسّية، ابتغاء أن تصنع منها علامات يقصد منها التعبير عنها. والعلامة هاهنا ليست رمزاً، بل هي شيء لا قيمة له، تمارس فيه الروح قدرتها على التحديد... وما يميّز الشعر خصوصاً هو قدرته على أن يُخضِع للروح وتصوراتها العنصرَ المحسوس الذي كان التصوير والموسيقى قد بدآ في تحرير الفن منه... إن الصوت قد صار اللفظ المفصح عنه، والذي قصد منه إلى التعبير عن تصورات وأفكار، وصار النقطة السلبية التي كانت تنحو إليها الموسيقى فتحولت إلى نقطة عينية تماماً، هي نقطة الروح وقد مثّلها الفرد الواعي الذي بواسطة وسائله الخاصة ربط المكان اللامتناهي للامتثال بزمان الصوت». (جـ١ ص١٤٨ ـ ١٤٩ طبعة Reclam).

تلك إذن هي الخصائص العامة لمختلف الفنون: المعمار، والنحت، والتصوير، والموسيقى، والشعر.

ولم يبق إلاّ تحديد علاقاتها بالزمان والمكان. «إن الزمان والمكان هما الشكلان العامّان للعالم المحسوس، وبفضلهما يكون المحسوس محسوساً؛ إنهما تجريدان عامّان للمحسوس. وإذا نظر إلى الفنون من هذه الناحية، فإن المعمار يتخذ من المكان ذي الأبعاد الثلاثة مادة لامتثاله، لكنه بحيث يكون للتحديدات

الأساسية للمكان: من زوايا، وسطوح، وخطوط، انتظام يفرضه عليها الذهن. والأشكال هاهنا هي مجرّد تبلورات، قد خلت من الروح. فالهرم لا يحتوي إلاّ على إله غائب. أما النحت فقد أعطى المكان كله شكلاً عضوياً، مبتدئاً من الداخل. بعد ذلك تأتي الفنون الرومنتيكية، التي فيها يبدأ الخارج في الاستبطان الذاتي، ويبدأ المكان في أن يصير مجرداً: فالتصوير يعمل في السطوح الممتدة وتشكيلها. وهذا المكان المجرّد ينتهي بأن يختزل إلى نقطة تصير نقطة الزمان، إلى النقطة السلبية التي هي سلب للانفصال، في نفس الوقت الذي هي فيه انفصال والعنصر المحسوس للزمان هو عنصر الموسيقى. أما في الشعر فإن النقطة تناظر الزمان أيضاً، لكن الزمان ـ بدلاً من أن يكون ذا سلبية شكلية ـ يكون عينياً تماماً، من حيث هو نقطة للروح، ومن حيث هو ذات مفكرة مرتبطة بالصوت الزماني في المكان اللامتناهي للامتثال. وهكذا يناظر كلّ فن من الفنون تحديداتٌ جزئية للخارج». (جـ١ ص١٥٠ ـ ١٥١ طبعة Reclam).

وفيما يتعلق بالعلاقات بين الفنون الجزئية وبين الفن بوجه عام، يقول هيجل «إن الفن الرمزي يجد أوسع تطبيق له في المعمار: إنه يتفتح منه على نحوٍ كامل، دون أن يصبح الجانب اللاعضوي من فن آخر. وفي الفن الكلاسيكي نجد أن النحت هو غير المشروط بشرط، بينما المعمار يرتبط به بصفة ثانوية. أما الفن الرومنتيكي فهو أساساً ميدان التصوير والموسيقى، وبهما يتجلى استغلاله غير المشروط بشرط. والفن الثالث الرومنتيكي، الذي يسمو إلى الموضوعية في ذاتها، هو الشعر، الذي يوسّع ميدانه باستمرار وإلى غير نهاية، ويتدخل في سائر الفنون الرومنتيكية، مولجاً فيها عنصراً جديداً، ومستمداً منها في نفس الوقت عناصر من أجل تكوينه هو نفسه. ذلك أن الشعر مشترك بين كل أشكال الجمال ويمتد إليها جميعاً، لأن عنصره الحقيقي هو الخيال، الذي يحتاج إليه كل إبداع أيّاً كان شكله.

والتقسيم الذي أتينا على ذكره إنما يقوم على علاقات الفنون بالزمان والمكان؛ بيد أن هذه علاقات مجردة. وحينئذ يصير المعمار هو: التبلور، والنحت هو: الشكل العضوي للمادة، والتصوير هو: السطح والخط. أما في الموسيقى فإن الزمان يرد إلى النقطة؛ النقطة التي ليست أبداً خاوية، أعني إلى الزمان. وأخيراً نجد أنه يحدث في الشعر تحديد آخر غير ذلك التحديد المحسوس تجريداً. لكن عند هذه الدرجة العليا يتجاوز الفنُّ نفسَه. ويصبح نثراً، وفكراً.

وما تحققه الفنون الجزئية في كل عمل فني منظوراً إليه على حدة، لهي الأشكال العامة لفكرة (أو: الصورة) Idee الجمال وهو بسبيل النمو والتطور. والفن يبدو كما لو كان پانتيون Panthéon (= مجمع جميع الآلهة)، فهندسة المعماري «هي روح الجمال وهي تدرك ذاتها، وكذلك عامل البناء فيه، ولن يتم هذا البناء إلاّ بعد آلاف السنين من التاريخ الكلي» (علم الجمال، جـ١ ص١٥٠ ـ ١٥١، طبعة Reclam، اشتوتجرت سنة ١٩٧١).



الفصل الثالث

صورة(*) الجمال

- ١ -

الصورة Idee والروح المطلقة

بعد التمهيدات التي أوردناها حتى الآن، يشرع هيجل في الكلام عن الصورة Idee الخاصة بالجمال فيحدد أولاً معنى «الصورة» فيقول: «إن الصورة من حيث هي موجودة في ذاتها ولذاتها، هي أيضاً الحق في ذاته، وهي ما يشارك في الروح بطريقة عامة، إنها الروحي الكلي، إنها الروح المطلقة. والروح المطلقة هي الروح من حيث هي كلية، لا من حيث هي جزئية ومتناهية. وتتحدد على أنها ما هو حق بحقيقة كلية. صحيح أننا اعتدنا أن نضع الروح إلى جانب الطبيعة، كما لو كانت الطبيعة مساوية لها في المكانة، وكما لو كانت العلاقات القائمة بين الروح والطبيعة علاقات الندّ للند، ومستقلة على التبادل. لكنّا هاهنا نفترض تقابلاً بين الروح والطبيعة. إن الروح، وقد تخلصت من الطبيعة. فإنها تعارضها، وليست هي الروح المطلقة التي فيها الطبيعة تكون موضوعة بطريقة مثالية. وهي التي تتفاضل بحسب نشاطاتها المحايثة وتنحلّ إلى حدود متقابلة: الطبيعة والروح المتناهية ـ هذان

(١) «الصورة» في هذا الفصل، وفي كل موضع قرنت فيه بالمقابل الألماني Idee هي المثال العقلي، الأزلي الأدبي، والذي بالمشاركة فيه تتكون حقائق الأشياء. وهذا الاستعمال هو الذي وضعه أفلاطون، لكنه جعل الصورة مفارقة في عالم علوي، بينما عند هيجل الصورة محايثة في عالم الموجودات، أي باطنة فيها. وكان أفلاطون يضع صورتي الخير والجمال على رأس عالم الصور أو المثل. راجع تفصيل ذلك في كتابنا: «أفلاطون».

الحدان يمثلان الصورة الكلية، يمثلانها فقط دون أن يكونا شكلها الحقيقي».

لكن هذه هي نظرة الروح المتناهية التي مصدرها في الروح المطلقة التي هي اتحاد لها مع الطبيعة. أما النظرة الصحيحة فتقول إن حقيقة الطبيعة تقوم في مثاليتها. وهذه المثالية هي التي تشكّل التصور العميق لذاتية الروح. لكن الروح من حيث هي ذاتية، ليست بعدُ إلاّ حقيقة الطبيعة لأنها لم تكوّن بعدُ تصورها لذاتها. والروح المطلقة هي الحقيقة العليا. والطبيعة تعود إلى حقيقتها، وحقيقتها هي الروح.

وفي ميدان الفن نحن نضع أنفسنا من وجهة نظر الروح المطلقة. «ذلك أن ميدان الفن هو فوق ميدان الطبيعة والروح المتناهية؛ وهو لا يطابق ميدان المنطق، حيث الفكر ـ بما هو فكر ـ ينمو ويتطور من أجل ذاته؛ كما أنه لا يطابق الطبيعة حيث يتموضع (= يصير موضوعاً) الفكر. إن الجمال الفنّي لا يوجد في الطبيعة؛ وهو ليس من نوع المنطق، ولا يكوّن جزءاً من ميدان الروح المتناهية، ولا من ميدان الفكر المحض البسيط، الفكر الذي ليس إلاّ فكراً فحسب، ولا من ميدان أهداف وأفعال الروح المتناهية: وإنما هو ينتسب إلى ميدان الروح المطلقة؛ ويوجد في الفن معرفة بالروح المطلقة بوصفها موضوعاً للروح المتناهية... والروح المطلقة تعارض ذاتها، في مجتمعها كروح متناهية؛ إنها ليست روحاً مطلقة إلاّ بمقدار ما هي معروفة بما هي كذلك في المجتمع. ولما كانت هذه هي وجهة نظر الفن ـ منظوراً إليه في مكانته الأسمى والأكثر حقيقة، فمن الواضح أن الفن هو في نفس المرتبة التي للدين وللفلسفة. إن الفن والدين والفلسفة تشترك في كون الروح المتناهية تمارس أمرها في موضوع مطلق، هو الحقيقة المطلقة. في الدين يسمو الإنسان فوق مصالحه الشخصية الجزئية، وفوق آرائه وامتثالاته وميوله الخاصة، فوق علمه الفردي ـ متوجهاً نحو الحق، أي نحو الروح التي هي في ذاتها ولذاتها. وموضوع الفلسفة هو نفس الحقيقة؛ إنها تفكر في الحق، ولا موضوع لها إلاّ الله؛ إنها في جوهرها لاهوت وعبادة إلاهية. ونستطيع، إن شئنا، أن ننعت الفلسفة بنعت اللاهوت العقلي، والعبادة الإلاهية للفكر. إن الفن والدين والفلسفة لا تختلف إلاّ من حيث الشكل؛ أما الموضوع فواحد» (جـ١ ص١٥٧ ـ ١٥٨).

ولو ألقينا نظرة إلى وجودنا العادي، لأبصرنا تنوعاً هائلاً في المصالح والوسائل الكفيلة بتحقيقها. إذ نجد أولاً المصالح المادية التي تسعى إلى توفيرها العديد من الصناعات، ونجد التجارة والملاحة ومختلف المهن الصناعية؛ وفوق

هذه نجد عالم القوانين، وحياة الأسرة، والطبقات الاجتماعية، وكل ميدان الدولة الهائل؛ وبعد ذلك تأتي الحاجة الدينية التي توجد في روح كلّ واحد منا وتجد إرضاءها في حياة الكنيسة؛ ونجد في النهاية نشاط العلم بفروعه العديدة والمتقاطعة. «وفي داخل هذه المجالات يتم أيضاً النشاط الفنّي، المتولد من الاهتمام بالجمال الذي تؤدي تحققاته إلى إرضاء روحي. والسؤال الذي يقوم حينئذ هو: لأية ضرورة باطنة يستجيب هذا الاهتمام بالجمال، هذه الحاجة إلى الفن، بالنسبة إلى سائر ميادين الحياة والعلم؟ وأول ما يخطر بالبال هو أن نرى أن مجرد وجود هذه المجالات ينبغي أن يكفينا، وأن كل سؤال يتجاوز ذلك هو سؤال لا حاجة إليه ولا محصّل منه. بيد أن العلم يقتضي أن نبحث في العلاقات الجوهرية القائمة بينها واعتماد بعضها على بعض على التبادل. وهنا نجد أن العلاقات التي تربط بينها ليست علاقات المنفعة وحدها، بل هي يكمّل بعضها بعضاً، بمعنى أن هذا المجال أو ذاك يتضمن أنواعاً من النشاط أسمى من تلك التي في مجال آخر؛ ونتيجة هذا أن المجال الذي في مرتبة أدنى يسعى إلى أن يتجاوز نفسه وإلى مَلأ النقص الذي يتبين له، وذلك بإرضاء أعمق لمصالح أوسع». (جـ١ ص١٥٦ - ١٦٠).

وللعمل الفنّي وجهان: وجه المضمون والغاية والمعنى، ثم وجه التعبير، والتجلي، والواقع الخارجي. وبين هذين الوجهين تداخل بحيث أن المظهر الخارجي لا سبب له إلاّ التعبير عن الباطن.

وأعلى مضمون يمكن الذات تصوره هو مضمون الحرية، التي هي التحديد الأعلى للروح. ومعنى الحرية هو اختفاء كل بؤس وشقاء، وتصالح الذات مع العالم وقد صار مصدراً لألوان الرضا، واختفاء كل تعارض أو تناقض. «لكن للحرية مضموناً عقلياً أيضاً: هو الأخلاق، مثلاً، في الأفعال، والحقيقة في الأفكار. لكنه طالما بقيت الحرية ذاتية، دون أن تظهر في الخارج، فإن الذات تجد نفسها في حضرة ما ليس حرّاً، وما ليس إلاّ موضوعية وضرورة طبيعية، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى مصالحة هذا التقابل. ومثل هذا التعارض موجود في داخل الشخص نفسه. وحين نتحدث عن الحرية، فلا بد أن نحسب حساباً - من ناحية - لما هو في ذاته كلي ومستقل، مثل القوانين العامة للعدالة والجمال والحق، الخ، و - من ناحية أخرى - لغرائز الإنسان؛ وعواطفه، واستعداداته، ووجداناته،

وبالجملة: كل ما ينطوي عليه القلب العيني للإنسان المفرد. وبين هذين الحدّين المتعارضين يتواصل الصراع المستمر، الذي هو مصدر ألوانٍ من اليأس، وآلامٍ عميقة وشعور عميق بعدم الرضا. إن الحيوانات تحيا في سلام مع نفسها ومع الأشياء التي تحيط بها، أما الطبيعة الروحية التي للإنسان فتجعله يعيش في حالة من الازدواج والتمزق، ويتخبط في وسط تناقضات تولدها هذه الحالة.

«إن الإنسان لا يستطيع أن يقنع بحياة لا تتجاوز عالمه الباطن، حياةٍ محبوسة في الفكر المحض، وفي عالم القوانين ذات الطابع الكلي - بل هو في حاجة أيضاً إلى وجود محسوس يستطيع فيه أن يطلق العنان لدوافع العاطفة، وخفقات القلب، وبالجملة: للحياة النفسية. والفلسفة تتصور هذا التعارض بطريقة عامة جداً، والوسائل التي تقترحها من أجل القضاء على هذا التعارض هي الأخرى ذات طابع عام جداً. لكن الإنسان في حياة المباشرة يطمع في إشباع مباشر أيضاً. وإنا لنجد في نَسَق الحاجات الطبيعية أول امتصاص للتعارض المذكور. فالجوع والعطش والأكل والشراب والشبع والنوم الخ هي الأمثلة، في هذا المجال، على مثل هذا التعارض وامتصاصه. لكن في هذا المجال الخاص بالحاجات الطبيعية نجد أن مضمون الإشباع يكشف عن طابع متناه ومحدود. والإشباع ليس مطلقاً، ويتلوه فوراً يقظة للحاجة. والأكل والنوم والشبع لا يعطي نتائج نهائية: والجوع والتعب ما يلبثان أن يعودا من جديد في اليوم التالي. وفي المجال الروحي ينشد الإنسان الإرضاء والحرية في الإرادة وفي العلم، في المعارف والأفعال. والجاهل ليس حرّاً، لأنه يجد نفسه أمام عالم فوقه وخارج عنه، وهو مع ذلك يعتمد عليه، دون أن يكون هذا العالم الأجنبي من عمله هو ودون أن يشعر أنه مطمئن فيه. والبحث عن العلم، والطموح إلى المعرفة، من أدنى الدرجات حتى أعلاها، لا مصدر لها إلا تلك الحاجة التي لا تقاوم: الحاجة إلى الخروج عن هذه الحالة من عدم الحرية، من أجل اكتساب العالم بواسطة الإدراك والفكر. ومن ناحية أخرى، فإن الحرية في الفعل تقوم في الالتزام بالعقل الذي يقتضي أن تصبح الإرادة حقيقية واقعية. وهذا التحقيق للإرادة، بحسب مقتضيات العقل، يتم في الدولة. ففي الدولة المنظمة وفقاً لمقتضيات العقل نجد أن كل القوانين والنظم ليست إلاّ تحقيقات للإرادة تبعاً لتعيّناتها الأكثر جوهرية. وحينما يكون الأمر كذلك، فإن العقل الفردي لا يجد في هذه النظم إلاّ التحقيق لماهيته الخاصة، وحينما يخضع

لهذه القوانين فإنه لا يطيع في النهاية إلاّ نفسه. وكثيراً ما يخلط بين الحرية وبين الهوى؛ لكن الهوى ليس إلاّ حرية لا عقلية، لأن الاختيارات والقرارات التي يتخذها الهوى لا تمليها الإرادة العاقلة، بل تمليها الدوافع العارضة والبواعث الحسّية الخارجية».

والفن يكوّن جزءاً من الجمال المطلق للروح لأنه يشتغل بالحقيقة بوصفها موضوعاً مطلقاً للوعي. وبهذه المثابة يحتل الفن نفس المرتبة التي يحتلها الدين، بالمعنى الأخص لهذا اللفظ، والتي تحتلها الفلسفة، لأن الفلسفة هي الأخرى لا موضوع لها إلاّ الله، وهي بذلك لاهوت عقلي في جوهرها وعبادة إلاهية من أجل الحقيقة. إن الفن والدين والفلسفة هي ممالك الروح الثلاث، ومضمونها واحد، ولا خلاف بينها إلاّ في الشكل الذي يعبر به كل واحد منها عن نفس الموضوع، وهو «المطلق» كما يتجلى للوعي. وهذه الاختلافات بينها إنما ترجع إلى تصور «المطلق». فثم ثلاثة أشكال لهذا التصور:

الشكل الأول هو المعرفة المباشرة، وهي بالتالي حِسّية، والعلم هاهنا يتصور كل الأشياء من وجهة نظر حسية وموضوعية، فيها يُدْرَك «المطلق» بواسطة العيان الحِسّي، وبالعاطفة.

والشكل الثاني هو الامتثال (الإدراك) الواعي.

والشكل الثالث هو الفكر الحر الذي هو فكر الروح المطلقة.

«إن العيان الحِسّي ينتسب إلى الفن الذي يعطي الحقيقة شكل الانفعالات الحسية التي لها، حتى بهذه المثالية، معنى يتجاوز المجال الحِسّي الخالص، لكنها لا تريغ، من خلال هذه الوسائل الحِسّية، إلى جعل الروح في كل كليتها مُدْرَكة، لأن الوحدة التي تكونها هذه الروح مع الظاهرة الفردية هي التي تكوّن ماهية الجمال وتمثيله بواسطة الفن».

والدين كثيراً، ما يستعين بالفن من أجل جعل الحقيقة الدينية أكثر عينية وأيسر للخيال، وفي هذه الحالة نستطيع أن نقول إن الفن يعمل في خدمة مجالٍ ليس هو مجاله الخاص. لكن يجب أن نقول مع ذلك إنه في كل مرة يؤكد فيها الفن كماله العالي، فإنه يعطي عن الحقيقة التعبير الأكثر تدقيقاً، والذي يناسب

ماهيتة إلى أعلى درجة. وعلى هذا النحو كان الفن عند اليونان، هو الشكل الأسمى الذي مثل به الشعب آلهته وأدركوا الحقيقة. ولهذا السبب فإن الفنانين والشعراء اليونانيين صاروا المبدعين لآلهتهم، أي أن الفنانين أعطوا لأمتهم تصويراً محدداً لحياة الآلهة وأفعالهم، وأعطوا للدين مضموناً محدداً.

لكن الفن يحمل في داخله علاءه، ولهذا يجب عليه أن يخلي مكانه لشكل من الوعي أسمى. والمجال الأقرب الذي يتجاوز مملكة الفن هو مملكة الدين. والوعي الديني يتخذ شكل الامتثال بأن ينتقل «المطلق» من موضوعية الفن إلى باطن الذات، فيصبح القلب أو الروح أو الذاتية بعامة هي اللحظة (العنصر) الرئيسية. «ويمكن نعت هذا التقدم للفن نحو الدين بأن نقول إن الفن لا يمثل إلاّ جانباً واحداً من الوعي الديني. فإذا كان الفن يمثل الحقيقة، والروح، على شكل محسوس لموضوع ما، ويرى في هذا التمثيل التعبير المطابق عن «المطلق»، فإن الدين يضيف التقوى التي تكوّن الموقف الباطن تجاه الموضوع المطلق. إن التقوى تنبع عن كون الشخص يدع ما يجعله الفن موضوعياً للحساسية الخارجية يدخل في أعماقه الباطنة، ويندمج فيها بحيث تصبح محايثة الامتثال وعمق العاطفة عنصراً جوهرياً في وجود المطلق. إن التقوى هي عبادة الجماعة (أو الأمة) على الشكل الأصفى والأكثر أنساً وذاتية؛ إنها عبادة فيها الموضوعية تمتص وتُهْضَم، ويصير مضمونها، وقد تخلص من هذه الموضوعية، مكاناً للقلب والنفس».

والشكل الثالث للروح المطلق هو الفلسفة، لأن الدين الذي فيه يظهر الله أولاً للوعي كموضوع خارجي: إذ عليه أن يبدأ فيتعلم سنة الله، وكيف انكشف للوعي ـ يكوّن عنصراً باطناً يملأ الجماعة (أو الأمة) لكن الباطن الذي يميّز تقوى النفس ليس هو الشكل الأسمى للباطن. وإنما الفكر الحرّ هو الشكل الأصفى للمعرفة، الفكر الذي بفضله يمتلك العلم نفس المضمون ويصير هكذا العبادة الأكثر روحية، أي أن الفكر يصبح قادراً على إدراك ما يتجاوز الامتثال والعاطفة. وهكذا نجد أن الفن والدين يتحدان في الفلسفة. وهو اتحاد بين موضوعية الفن، وبين ذاتية الدين وذلك لأن الفكر يكون الذاتية الأكثر عمقاً، والأكثر صدقاً، وهو الصورة الأكثر حقاً، والتي هي في الوقت نفسه العموم الأكثر كمالاً والأكثر موضوعية.

والوعي الحِسّي عند الإنسان هو الوعي الأول في الزمان، والذي يسبق سائر أنواع الوعي. ولهذا فإن الدين في أقدم مراحله كان ديناً يشغل فيه الفن والانتاج الحِسّي للفن مكاناً بالغ الأهمية، إن لم يكن المكان الأهم. وفقط في دين الروح يصير الله، من حيث هو روح، موضوعاً لشعور أسمى، ويُدْرَك على أنه في علاقة مع الفكر.

ـ ٢ ـ

الجمال في الطبيعة

«الجمال هو «الصورة Idee بوصفها وحدة مباشرة للتصور Begriff وحقيقتة الواقعية بقدر ما تكون هذه الوحدة حاضرة في تجليها الواقعي المحسوس».

وبعبارة أبسط: الجمال إنما يقوم في الوحدة بين التصور العقلي للشيء وبين وجوده الواقعي، بحيث يكون الشيء جميلاً إذا تطابق التصور العقلي مع التحقيق الفعلي في الوجود. أو بعبارة أكثر بساطة: الجمال هو التطابق بين المفهوم العقلي وبين الوجود الفعلي.

وعند هيجل أن «التصور» ليس فقط من نتاج تفكيرنا العقلي، بل هو يوجد موضوعياً. في الشخص الحسي نفسه. ذلك لأن مثاليته ليست كما عند فشته، أي عقلية في الأنا، بل هي مثالية موضوعية.

وتبعاً لهذا المبدأ، فإن الحياة التي تشيع في الطبيعة هي جميلة، من حيث أن الحياة هي «صورة» Idee محسوسة وموضوعية، وذلك بالقدر الذي به تلبس الصورة مباشرة، كشكل أول طبيعي، شكل الحياة في حِضْن حقيقة واقعية جزئية ومطابقة. لكن على الرغم من هذا التجسد المباشر والحِسّي للحياة، فإن الجمال الطبيعي ليس هو الجمال في ذاته، ذلك لأن الجمال الطبيعي ليس جميلاً إلا بالنسبة إلى الآخرين، أي بالنسبة إلينا نحن، بالنسبة إلى الوعي الذي يدرك الجمال. لهذا ينبغي أن نتساءل: كيف ولماذا الوجود في ـ الحياة يبدو لنا جميلاً في آنيته Dasein المباشرة؟

إن أول ما يظهر لنا حين ننظر في كائن حيّ من حيث مظاهره وسلوكه هو: الحركة الإرادية. وهذه، لو نظر إليها بوجه عام، فإنها ليست إلا الحرية المجردة في التغيير الزماني للمكان؛ وهذا التغيير، في حالة الحيوان، يظهر لنا أنه اعتباطي،

وكأنه صادر عن مجرد الصدفة. وفي الموسيقى والرقص توجد حركات لكنها ليست اعتباطية وبمحض الصدفة، بل هي في ذاتها منتظمة، محدّدة، عينية، مليئة بالمقياس، وتظهر لنا كذلك، وأنها ليست اعتباطية ولا بالصدفة.. وحتى لو شاهدنا في حركة الحيوان تحقيقاً لهدف معيّن، فإن هذا التحرك ناجم عن تهيج، ولهذا فإنه عَرَضي تماماً ومحدود. أما إذا خطونا خطوة أخرى فإننا نجد في الحركة التعبير عن نشاط ذي طابع عقلي وتعاون بين كل الأجزاء؛ وهنالك نكوّن حكماً لا يمكن أن يكون إلاّ نتيجة نشاط قام به ذهننا. والأمر كذلك إذا فكرنا في الكيفية التي بها يشبع الحيوان حاجاته: الغذاء، أخذ الطعام، التهامه، هضمه، وبالجملة كل ما يعمل على حفظ حياته. لكن هذه الغائية هي الأخرى لا تكفي كي تظهر لنا أن الحياة الحيوانية تمثل الجمال الطبيعي ذلك لأن الجمال لا يمكن أن يعبّر عنه إلاّ في شكل، لأنه هو وحده التجلي الخارجي الذي به المثالية الموضوعية للكائن الحيّ تبدو لعياننا الحِسّي ولتأملنا الحِسّي.

والشكل يتميّز بامتداده في المكان، وبحدوده، ومظهره، ولونه، وحركاته، وكثير من التفصيلات الأخرى. لكن إذا كان الكائن العضوي الذي يشمل على هذه الاختلافات يبدو أنه حسيّ، فمن المؤكد أنه ليس هذا التنوع وأشكاله هو الذي منه يستمد وجوده. وإذا كان له وجود حقيقي، فما ذلك إلاّ لأن أجزاءه المختلفة، التي تبدو لنا أشياء محسوسة، تتجمع لتكوّن كُلاًّ؛ بحيث أن الخصائص التي يتكون منها، رغم اختلافها بعضها عن بعض تكوّن انسجاماً يقرّب فيما بينها ويجعلها تتعاون من أجل غرض واحد بعينه.

لكن هذه الوحدة يجب أولاً أن يكون لها طابع الهوية غير المقصودة بين الفروق، وتبعاً لذلك ليست غائية مجردة، والأجزاء التي تتكون منها ينبغي ألا تظهر على شكل وسائل من أجل، وفي خدمة، غاية معينة، ولا خالية من الاختلافات التي تفرق بينها من ناحية التركيب والهيئة.

وثانياً: تتخذ الأعضاء؛ بالنسبة إلى من يتأملها مظهر العَرَضية؛ بمعنى أن كل واحد منها لا يضع تحديد الآخر؛ فالأمر هاهنا هو أمر فرد عضوي، فيه كل عضو يختلف عن الآخر: فالأنف تختلف عن الجبهة، والفم يختلف عن الخدود، والصدر يختلف عن الرقبة، والذراعان تختلفان عن الساقين، الخ. إن لكل عضو شكله الخاص، ولا يتحدد بغيره من الأعضاء، بل يبدو كل عضو أنه مستقل بنفسه

استقلالاً ذاتياً، وأنه تبعاً لذلك حرّ وعَرَضي بالنسبة إلى سائر الأعضاء.

وثالثاً: لكن على الرغم من هذا الاستقلال الذاتي فلا بد أن توجد رابطة باطنة، ووحدة ليست ظاهرية فحسب، خارجية، مكانية، زمانية أو كمية، مثلما هي الحال في الأشياء الخاضعة لقاعدة وحيدة.

ولإدراك الوحدة في الكائن العضوي لا بد أن يتم ذلك بواسطة الفكر، ذلك لأن في الطبيعة، لا تتجلى النفس بما هي نفس، لأن الوحدة الذاتية لم تصبح بعدُ وحدةً في ذاتها. وبإدراكنا للنفس بحسب تصورها، نحصل على نتيجة مزدوجة: عيان الشكل الحيّ، وتصور النفس بوصفها تصوراً. لكن ليست هذه هي الحال حين يتعلق الأمر بإدراك الجمال: فالموضوع ينبغي ألا يتجلى لنا كشيء مفكرّ فيه فقط، ولا أن يختلف عن العيان، ولا أن يتعارض معه من حيث أنه لا يتعلق إلاّ بالفكر. ولا يبقى أذن إلا أن يكون الموضوع لا يوجد إلاّ بسبب المعنى الذي يستخلص منه بوجه عام.

وهكذا يمكن أن ننعت الطبيعة بأنها جميلة حين تكون تمثيلاً محسوساً للتصور العيني وللصورة Idee، ولكنه بالقدر الذي به تأمل التشكيلات الطبيعية الموافقة للتصور تمكّن من إدراك مثل هذا التناظر بينها، وأن تكشف الملاحظة الحسية في نفس الوقت للحس الضرورة الباطنة والانسجام (أو التوافق) في التركيب العضوي كله. وتأمل الطبيعة، من حيث أنها تستحق الوصف بالجمال، لا يفضي إلى ما بعد هذا الإدراك. إن هذا الإدراك يظل غير محدد ومجرداً، والوحدة تظل باطنة، ولا تتجلى للعيان على شكل مثالي، وتبقى الملاحظة مقصورة على المصادرة العامة لضرورة وجود وفاق يشيع الحياة.

وعلى الرغم من عدم تحدد الجمال الطبيعي، فيما يتعلق بحياته الباطنة فإنه من الممكن أن نؤكد:

أولاً: أنه وفقاً للفكرة التي لدينا عن درجة شيوع الحياة، ووفقاً لإدراكنا لتصورها الحقيقي ـ استناداً إلى الأنماط المعتادة للتجلي المطابق ـ فإنه توجد اختلافات جوهرية تسمح لنا بأن نميّز بين الجمال والقبح في عالم الحيوان. فمثلاً الحيوانات التي تتحرك بصعوبة، ويعوزها العمل السريع لا تسرُّ، بسبب هذا الخمول والبطء. ذلك لأن النشاط والحركة السريعة هما علامات على مثالية عالية تتصف بها الحياة. وبالمثل، لا نستطيع أن نعدّ جميلة بعض الأسماك،

والتماسيح، والسلحفاءات، ولا أنواعاً كثيرة من الحشرات، بينما بعض الكائنات المزدوجة الخِلْقة، والتي تكوّن الانتقال من شكل إلى آخر وتحقق خلطاً بين كليهما ـ يمكن أن تثير دهشتنا، دون أن نعدّها جميلة، كما هي الحال في الـ ormithorynque[1] الذي هو نوع من الطائر ومن ذوات الأربع وفي الحالة التي من هذا النوع ربما كان الأمر، فيما يتعلق بنا، راجعاً إلى مجرد التعوّد أي إلى أننا في امتثالاتنا نحن نتصور نمطاً ثابتاً من الأنواع الحيوانية.

ثانياً: نحن نتحدث عن الجمال في الطبيعة بينما لا نكون في حضرة مخلوقات عضوية حية، وذلك حين نكون أمام منظر طبيعي، مثلاً. وهاهنا لا يوجد تنظيم عضوي للأجزاء، قد تحدد بحسب تصور وطبعت فيه نَسْمة الحياة وحدةً وفيه تحقيق للصورة Idee، بل كل ما هو أمامنا هو تنوع موضوعات، وتجمُّع خارجي لأشكال مختلفة عضوية وغير عضوية: تناظر جبال، معرَّجات أنهار، مجاميع من الأشجار، أكواخ، بيوت، مُدُن، قصور، سُفُن، سماء وبحر، أودية وشِعاب. ومع ذلك، فعلى الرغم من هذا التنوع، وفي داخل هذا الاختلاف، فإننا نشاهد بين الأجزاء المؤلفة للمنظر الطبيعي انسجاماً ممتعاً أو مثيراً للانفعال يجتذبنا.

ثالثاً: إن ثمت علاقة خاصة بين الجمال الطبيعي وبيننا تحدث بسبب ما يولده هذا الجمال الطبيعي من أحوال نفسية وانسجام مع هذه الأحوال. ونضرب مثالاً على ذلك: السجوّ في ليلة قمراء، والسكون في الوادي، الذي يجري من خلاله نهير، والمنظر السامي للبحر الهائل وهو هائج، والجلال الساجي للسماء المرصّعة بالنجوم. والمعنى الذي نعزوه إلى هذه الموضوعات لا يرجع إلى هذه الموضوعات نفسها، بل إلى الأحوال التي تثيرها في النفس. كذلك نقول عن بعض الحيوانات إنها جميلة حينما نشاهد لديها تجليات نفسية قريبة من التجليات الإنسانية: شجاعة، مكر، سخاء، الخ. ونحن هاهنا حيال تجليات هي ـ من ناحية خاصة بالموضوعات وعلى علاقة بجانب من الحياة الحيوانية ـ ومن ناحية أخرى هي على علاقة مع إدركنا نحن وحالتنا النفسية.

وإذا كان قد تقرر أن الحياة الحيوانية، التي هي قمة الجمال الطبيعي، تعبّر

---

(١) حيوان ثديي، موطنه استراليا، وهو برمائي ويتولد من بيض، وله ذيل طويل مسطح، وله منقار قرني.

عن درجة معينة من الحيوية، فإنه يبقى مع ذلك صحيحاً أن كل حياة حيوانية هي حياةٍ محدودة ومرتبطة ببعض الصفات. ذلك أن الدورة الحيوية للحيوان دورة ضيّقة، ودوافعها تسيطر عليها الحاجات الطبيعية: التغذّي، الغريزة الجنسية، الخ. وحياته النفسية الباطنة، التي تعبّر عن نفسها في الوجه، حياة فقيرة، مجردة، لا قِوام ثابتاً لها. ومن جهة أخرى، نجد أن هذا الجانب الباطن لا يتجلى بما هو كذلك، لأن الحياة الطبيعية للحيوان لا تكشف عن نفسها بجعلها تنبثق من الباطن. «إن نفس الحيوان لا تكوّن من أجل ذاتها تلك الوحدة المثالية؛ ولو كان الأمر كذلك، لتجلت أيضاً، في داخلها للآخرين وإنما «الأنا» الواعي هو وحده الذي يمثل تلك المثالية البسيطة التي هي مثالية من أجل ذاتها. إنه هو وحده الذي يعرف ذاته بوصفه تلك الوحدة البسيطة ويتخذ لنفسه حقيقة ليست فقط محسوسة وجسمانية، بل تمثل في نفس الوقت تحقيقاً لصورة Idee. وهنا فقط تلبس الحقيقة الواقعية شكل تصور؛ والتصور يُعارض مع ذاته، ويصير موضوعيته هو ويوجد فيها من أجل ذاته. أما الحياة الحيوانية فإنها، على عكس ذلك، لا تملك هذه الوحدة إلاّ في ذاتها، وفي هذه الوحدة يكون للحقيقة الواقعية ـ من حيث هي جسمية ـ شكل مختلف عن الوحدة المثالية للروح. إن «الأنا»الوعي هو من أجل ذاته تلك الوحدة التي لكل مركّباتها عنصر مشترك هو نفس المثالية. والأنا يتجلى للآخرين بوصفه هذا التعين الواعي. أما الحيوان فلا يفعل، بواسطة مظهره، إلا أن يوحي إلى العيان بوجود نفس، ليس له منها إلا مظهر غامض، أو ما يشبه النَّفَس، إنه نوع من التبخر ينتشر على كل كيانه، ويؤمن وحدة الأعضاء ويكشف في كل عاداته عن البدايات الأولى لطابع (أو: خلق) معين جزئي. وهذا هو النقص الآخر الذي يمثله الجمال في الطبيعة، حتى في شكله الأسمى، وهو نقص يقودنا إلى افتراض ضرورة المثل الأعلى، من حيث هو الجمال الفنّي» (جـ١ ص١٩٢ ـ ١٩٤ طبعة Reclam).

ومحصّل كلام هيجل هنا هو أن الجمال، بالمعنى الحقيقي، لا يوجد إلا في الإنسان، لأن الجمال تعبير عن الصورة العقلية، والصور العقلية لا توجد إلاّ في عقل الإنسان. أما الجمال في المناظر الطبيعية فلا يعد جمالاً بالمعنى الحقيقي لأن المنظر الطبيعي جماد خال من العقل. وكذلك الجمال في الحيوان الأعجم إنما هو مرتبة دنيا من الجمال، ولا يتجلى إلاّ في حركاته ووحدة أعضائه في أداء وظائفها. ولهذا كان أبرز في الحيوان ذي الحركة السريعة، وكان القبح من نصيب الحيوان الهامد القليل الحركة.



الفصل الرابع

المثل الأعلى

- ١ -

الجمال المجرد الخارجي

ولما كان الشكل في الجمال الطبيعي مجرداً، فإنه محدّد. وهو ينغّم التنوع الخارجي تبعاً لهذا التحديد. ويسمى هذا التحديد: انتظاماً، وتماثلاً symétrie؛ وإذا اعتبرناه خاضعاً لقوانين سميناه: انسجاماً harmonie. فلننظر في هذه المعاني الثلاثة: الانتظام، التماثل (السيمترية)، الانسجام.

أ ـ الانتظام:

يقوم الانتظام في التساوي الخارجي، أو بطريقة أدق؛ في تكرار شكل واحد معين يعطي للشكل وحدة محدّدة. لكن هذه الوحدة بعيدة جداً عن الشمول العقلي للتصور العيني، ومن شأن هذا أن يجعل الجمال لا يوجد إلا بالنسبة إلى الذهن المجرد، الذي لا يدرك إلاّ المساواة والهوية المجردتين، لا العينيتين. ولهذا نجد أنه من بين الخطوط الخط المستقيم خط منتظم لأنه ليس له إلاّ اتجاه واحد يظلّ دائماً ـ في التجريد ـ مساوياً لنفسه. ولهذا السبب أيضاً نجد أن المكعب جسم منتظم لأن كل أضلاعه هي سطوح ذوات مقادير متساوية. ولأنه مؤلف من خطوط وزوايا متساوية، ولأن زواياه مستقيمة فإنها لا يمكن أن تتغير في المقدار كما هي الحال في الزوايا الحادة أو المتفرجة.

ب ـ التماثل (السيمترية):

والتماثل قريب الشبه بالانتظام. وينشأ التماثل من انضمام اللاتساوي إلى

التساوي، ودخول الاختلاف في الهوية. والتماثل يقوم، لا في تكرار شكل واحد مجرد، بل في التبادل بين هذا الشكل وشكلٍ آخر يتكرر هو أيضاً؛ وهذا الأخير، منظوراً إليه في ذاته، محدد أيضاً وهو هو ذاته لكنه غير مساوٍ للشكل الأول الذي اجتمع وإياه. ومن هذا الاجتماع لا بد أن تنشأ مساواة ووحدة أكثر تحدداً وتنوعاً في ذاتها. مثال ذلك: حين يكون لمنزل واجهة فيها ثلاث نوافذ من نفس الحجم وعلى مسافة متساوية بعضها عن بعض، ومن فوقها ثلاث أو أربع نوافذ تفصلها بعض عن بعض مسافات أكبر أو أقل، ثم أخيراً نجد ثلاث نوافذ مشابهة للثلاث الأولى من حيث الحجوم والمسافات التي تفصلها بعضها عن بعض ـ حينئذ تكون أمام تنظيم تماثلي (سيمتريّ). وهكذا نجد أن مجرد التكرار لنفس التحديد لا يكفي لإيجاد التماثل، إذ يقتضي التماثل إلى جانب ذلك اختلافات تتعلق بالحجم، والموقع، والشكل، واللون، والصوت وسائر التحديدات التي ينبغي، بدورها، أن تتكرر على نحوٍ مطرّد. فمن هذا الجمع المنتظم لتمديدات لا متساوية ينشأ التماثل.

وهكذا نجد أن الانتظام والتماثل، بوصفهما ترتيباً ووحدة خارجيين تماماً، يكونان جزءاً من التحديد المتعلق بالمقدار. ذلك لأنهما متعلقان بالكم؛ أما الكيف فيجعل ماهيته الشيء، وبالكيف يصبح الشيء شيئاً آخر، أما بالكم فالشيء تبقى ماهية كما هي. وبالجملة فإن الانتظام والتماثل هما في المقام الأول مميزان لتحديد المقادير، واطرادها وترتيبها في اللامساواة.

وإذا بحثنا أين يوجد الانتظام في المقادير، لوجدناه أولاً في الطبيعة سواء منها العضوية واللاعضوية، فإن الأشكال فيها منتظمة ومتماثلة في المقدار وفي الشكل. فجهازنا العضوي، مثلاً، منتظم ومتماثل، على الأقل جزئياً. إذ لنا عينان، وذراعان، وساقان، ووركان متساويان، وخدّان متساويان، الخ. أما سائر الأعضاء فنحن نعلم أنها غير منتظمة: كما هي الحال في القلب، والرئة والكبد، والمصارين الخ. والسؤال الذي يثار في هذا الصدد هو: فيم يقوم الاختلاف؟ إن الجانب الذي يتجلى فيه الانتظام فيما يتعلق بالمقدار والشكل والموضع، الخ هو الجانب الخارجي للجهاز العضوي. والانتظام والتماثل يوجدان حيث يكون الموضوعي خارجياً بالنسبة إلى نفسه ولا يُجيبه أي عنصر ذاتي. والحقيقة الواقعية التي لا تذهب إلى أبعد من هذا الخارج تخضع لتلك الوحدة الخارجية المجرّدة. أما فيما

هو حي، وأسمى من ذلك في الروحية الحرة فإن الانتظام ينمحي أمام الوحدة الذاتية الحية. وبعبارة أبسط نقول إن الانتظام في الجسم العضوي يوجد فيما هو في الخارج، بينما يزول الانتظام فيما يتعلق بما هو في الداخل.

وإذا صعّدنا في الدرجات الرئيسية، وصلنا إلى المعادن، ثم البلورات، الخ وهي من حيث أنها تشكيلات جمادية فإن لها أشكالاً مميزاتها الرئيسية هي الانتظام والتماثل. ومظهرها محايث فيها، وغير متحدد بواسطة تأثيرات خارجية؛ والشكل الذي يلائم طبيعتها يصنع - بفاعلية غامضة - تركيبها الباطن والخارجي. لكن هذه الفعّالية ليست الفعّالية الكلية للصعود العيني المثالي الذي يضع سلب الأجزاء المستقلة ويشيع فيها الحياة، كما هي الحال في الحياة الحيوانية. بل الأمر على العكس: فإن الوحدة وتحديد الشكل يحتفظان بوحدانية مجردة يدركها الذهن، إنها وحدة الموضوع خارجي بالنسبة إلى ذاته هي التي تنتج الانتظام البسيط والتماثل، وهما وحدهما اللذان تلعب فيهما التجريدات دوراً فعّالاً.

والنبات أسمى من البلّور. إنه يتطور حتى ابتداء العضوية، ويمتص المواد بتغذيٰة مستمرة وفعّالة. لكن النبات نفسه لا يملك بعدُ حياة متنفسة، لأنه على الرغم من تركيبه العضوي فإن نشاطه متجه دائماً إلى الخارج.

والنبات راسخ الجذور، عاجز لهذا السبب عن الحركة وتغيير المكان، وتمثيله الذاتي وتغذيه ليسا تمثيل وتغذية جهاز عضوي في حالة سكون ومحبوس في ذاته، وإنما هو يلقى بنفسه دائماً نحو الخارج. والحيوان هو الآخر ينمو، لكن نموه ما يلبث أن يتوقف حين يبلغ حدّاً معيناً، وتكاثر الحيوان لا يعني في الحقيقة إلاّ استمرار فرد واحد هو هو نفسه.

أما النبات فعلى العكس من ذلك: ينمو إلى غير نهاية؛ وفقط بعد موته يتوقف تكاثر الأغصان والأوراق، الخ. وما ينتجه بفضل هذا النماء هو دائماً نتيجة جديدة من نفس الجهاز العضوي الكلي. ذلك لأن كل غصن هو نبات جديد، وليس مجرد عضو كما هو الحال بالنسبة إلى جهاز الحيوان.

والأجهزة العضوية المزودة بحياة حيوانية تتميز أساساً بطريقة فردية لتكون الأعضاء، لأن الحيوان، وخصوصاً النوع الأعلى في الدرجة، يملك جهازاً عضوياً باطناً، محبوساً في داخل ذاته، ويتحمل نفسه، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى،

بوصفه جهازاً عضوياً خارجياً، وعملية خارجية فإنه يتوجه نحو الخارج. والأعضاء الأكثر نبلاً هي الأعضاء الباطنة: الكبد، القلب، الرئة، الخ، إذ عليها تتوقف الحياة. وهي لا تتحدد بمعيار الانتظام. أما الأعضاء التي على علاقة مستمرة بالخارج فإنها ـ حتى في الحيوان ـ تكشف عن ترتيب متماثل.

وهكذا نجد أنه، حتى في العالم العضوي، لا يفقد الانتظام كل حقوقه، لكن هذا ليس صحيحاً إلاّ بالنسبة إلى الأعضاء التي تؤمن العلاقات المباشرة مع العالم الخارجي، لا علاقات الجهاز العضوي مع نفسه.

تلك هي الخصائص الرئيسية للأشكال المنتظمة والمتماثلة، ودورها في ظواهر الطبيعة.

جـ ـ الانسجام:

أما الانسجام فيشغل الدرجة العليا، ويكوّن الانتقال إلى حرية الحياة، الطبيعية والروحية معاً. إنه الخضوع لقوانين، وهذا الخضوع لقوانين ليس بعدُ الوحدة والحرية الذاتيتين الشاملتين؛ بيد أنه يكوّن، مع ذلك، شمولاً من الاختلافات الجوهرية، التي لا تتجلى فقط كاختلافات وتقابلات بل تحقق في شمولها وحدة وتماسكاً. ومثل هذه الوحدة التي تحكمها قوانين، مع بقائها مرتبطة بما هو كمّي، لا تردّ إلى مجرد اختلافات في المقدار خارجية عن نفسها وقابلة للقياس، بل تتضمن أيضاً رابطة كيفية بين مختلف العناصر. ولهذا فإنها لا تمثل تكراراً مجرداً لتحديد واحد بعينه، ولا تبادلاً منتظماً للمساوي واللامساوي، بل هي تمثل التقاء واتحاد جوانب مختلفة اختلافاً جوهرياً. ونحن نشعر بالارتياح حين نشاهد هذه الاختلافات وقد تجمعت معاً، دون أن ينتج عن ذلك أي تخفيف لها. والعنصر العقلي في هذا الارتياح يقوم في كون الحواسّ لا تقنع إلاّ بالكل الشامل، وخصوصاً شامل الاختلافات الموافقة لطبيعة الشيء. ومع ذلك فإن التماسك قد تم جزئياً بواسطة المادة، وجزئياً بعاطفة أعمق.

ومن السهل، بمساعدة بعض الأمثلة، أن نبيِّن على نحو دقيق الانتقال من الانتظام إلى الخضوع لقوانين. فمثلاً: الخطوط المتوازية ذوات الطول الواحد هي منتظمة من وجهة النظر المجردة ثم تخطو بعد ذلك خطوة، إذا نظرنا في المساواة بين الروابط في حالة المقادير غير المتساوية، مثلاً في حالة المثلثات المتكافئة.

نجد أن ميل الزوايا، والروابط بين الخطوط بعضها وبعض هي واحدة، لكن المميزات الكمية تختلف بين مثلث وآخر. كذلك نجد أن الدائرة ليس لها انتظام الخط المستقيم، لكنها مع ذلك تخضع لتحديد المساواة المجردة، لأن كل شعاعاتها (أنصاف الأقطار فيها) لها نفس الطول. ولهذا فإن الدائرة ليست إلاّ خطاً منحنياً قليل الأهمية. وفي مقابل ذلك نجد أن القطاعات الناقصة والقطاعات الزائدة هي ذات انتظام أقل، ولا يمكن الإقرار بها إلا بالاستناد إلى القوانين التي تحكمها. فمثلاً نجد أن الأشعة المتجهة vecteurs في القطع الناقص هي غير متساوية، لكنها مع ذلك محكومة بقوانين؛ كذلك يوجد اختلاف جوهري بين المحور الكبير والمحور الصغير، وأن البؤرتين لا تتطابقان مع المركز، كما هي الحال في الدائرة. ونحن هاهنا أمام اختلافات كيفية محدّدة» بواسطة قوانين، واجتماعها هو الذي يكوّن القانون. فإذا قسمنا القطع الناقص تبعاً للمحورين (الصغير والكبير) فإننا نحصل على أربعة أجزاء متساوية، وذلك لأن المجموع قد سادته المساواة. والخط البيضاوي يمتلك حرية أكبر، في الوقت نفسه الذي فيه يمتلك تحديداً باطناً. إنه يخضع لفعل قانون لم نفلح بعدُ في اكتشافه وحسابه. إنه ليس قطعاً ناقصاً، وإنما منحناه العلوي يختلف عن منحناه السفلي. لكن هذا الخط الطبيعي، الأكثر حرية، لو أنه قسّم بحسب المحور الكبير، فإنه يعطي أيضاً نصفين متساويين.

والانتظام ينمحي تماماً أمام فعل القوانين في الخطوط المشابهة للخطوط البيضاوية، لكنها لو قسّمت بحسب المحور الكبير فإنها تعطي نصفين غير متساويين، لأن الواحد منهما ليس تكراراً للآخر، إذ لكل واحد منها دورانه الخاص به. وذلك هو الخط المتموج الذي قال عنه هوجرت Hogarth إنه خط الجمال[1]. وعلى هذا النحو نجد أن خطوط الذراع في جانب ليس لها نفس الاتجاه التي لخطوط الذراع في الجانب المقابل في الجسم الإنساني. ونحن هاهنا بإزاء فعل قوانين، خارجاً عن كل انتظام. وفعل القوانين هذا هو الذي يحدد الأشكال المتنوعة للكائنات العضوية الحية العليا، وذلك في اختلافاتها وفي وحدتها على السواء. لكنه يلاحظ، من ناحية، أن سلطان

(١) هوجرت William Hogarath (١٦٩٧ - ١٧٦٤) رسام وحفّار وكاتب انجليزي ألف كتاباً بعنوان: «تحليل الجمال» (سنة ١٧٥٣) وفي لوحاته هاجم النفاق الديني، والفساد السياسي. وتأثر بالتصوير الهولندي، وأبدع أسلوباً جديداً في التصوير التاريخي.

القوانين لا يمارس إلاّ على نحو مجرد، دون أن يؤدي إلى يقظة الفردانية؛ ومن ناحية أخرى، نجد أن الحرية العليا نفسها لا تزال تعوزها تلك الذاتية التي هي وحدها الشرط في التجلي المتنفس والمثالي.

ولهذا ينبغي أن نضع الانسجام في مستوى أعلى من المستوى الذي يمارس فيه فعل القوانين. ذلك لأن الانسجام ينتج عن النسبة بين اختلافات كيفية. إنه يكوّن شمولاً لهذه الاختلافات له سببه في طبيعة الشيء نفسها. وهذه النسبة تفلت من فعل القوانين من حيث أن لها جانباً يتسم بالانتظام، لكنها تتجاوز المساواة والتكرار. وفي الوقت نفسه فإن الاختلافات تؤكد نفسها، لا كاختلافات، في تقابلاتها وتناقضاتها، وإنما كوحدة انسجامية تبرز كل اللحظات التي تتكون منها، لكنها تحتوي عليها جميعاً في حالة كلٍّ واحد أحد. وهذا هو ما يكوّن الانسجام. إنه يمثل ـ من ناحية ـ كل الجوانب الجوهرية و ـ من ناحية أخرى ـ القضاء على التقابل بينها المحض البسيط، وهذا من شأنه أن ينتج بينها ارتباطاً باطناً هو عامل وحدتها. وبهذا المعنى نحن نتحدث عن الانسجام في شكل ما، وفي الألوان، وفي الأصوات، الخ. فمثلاً: الأزرق، والأصفر، والأخضر والأحمر تكوّن اختلافات ضرورية، سببها موجود في طبيعة الألوان نفسها. وما يميّز هذه الألوان، ليس هو فقط اللامساواة، كما هي الحالة في التماثل (السيمترية) حيث تتجمع العناصر المختلفة على شكل منتظم من أجل تكوين وحدة خارجية؛ لكن تقابلاتها المباشرة، مثل تقابل الأصفر والأزرق، وكذلك تحييدها بعضها لبعض وهويتها العينية. وجمال انسجامها إنما يرجع إلى إزالة كل اختلاف وتقابل فجّ، ينمحي ليخلي المكان للاتفاق بين الأضداد. وبين الاختلافات توجد علاقات وثيقة، لأن كل لونٍ، بدلاً من أن يكون بسيطاً، يمثل شمولاً جوهرياً. وهذا الشمول يمكن أن يكون ـ كما قال جيته Goethe ـ بحيث يكفي أن يوجد أحد هذه الألوان أمام العين، كيما توجد في الحال رؤية ذاتية للآخر. وفيما يتعلق بالأصوات، نجد أن النغمية toniques، والمتوسطة médiantes والسائدة dominants تكوّن هذه الاختلافات النغمية الجوهرية التي حين تجتمع تتوافق على الرغم من اختلافها بعضها عن بعض وكذلك الحال أيضاً في انسجام شكل الجسم. ووضعه، وسكونه، وحركته، الخ. إذ يجب أن يكون كل اختلاف فيها مدركاً من جانب واحد، إذ يكفي هذا لإفساد اتفاقها.

لكن الانسجام بما هو كذلك ليس بعدُ الذاتية الحرة والمثالية للنفس ذلك لأنه في النفس، لا تنتج الوحدة من مجرد التقارب أو الاتفاق، بل هي تنتج من نفي الفوارق والاختلافات، هذا النفي الذي يولّد ـ وحده ـ الوحدة المثالية. إن الانسجام ليس هو الخالق لهذه المثالية. ذلك لأن الانسجام الخالص البسيط لا يُظهِر الحيوية الذاتية بما هي كذلك، ولا الروحية، وذلك على الرغم من أنه يكوّن الدرجة العليا للشكل المجرد ويقترب من الذاتية الحرّة.

ـ ٢ ـ

الجمال بوصفه وحدة مجردة للمادة المحسوسة

ولننظر الآن في الجمال كما يتجلى في المادة المحسوسة. وهنا نجد أن الوحدة تستبعد كل اختلاف، وتتجلى صافية، طاهرة. وصفاء المادة من حيث الشكل، أو اللون، أو الصوت هو العنصر الجوهري المحقق لجمالها. ومثال ذلك. الخطوط المرسومة بصفاء ووضوح، والتي تمتد بشكل مطرد، دون انحراف إلى يمين أو إلى يسار، والسطوح الملساء، الخ كل هذه نحن نستريح إليها بسبب دقتها ووحدتها المطردة؛ وصفاء السماء وشفافية الهواء، والبحيرة التي ترفّ كالمرآة، وسطح ماء البحر الساكن ـ كل هذه تشيع الرضا في نفوسنا لهذا السبب. وكذلك الحال في صفاء الأصوات، ذلك أن الصوت الصافي وإن لم يكن إلاّ نبرات بسيطة، يبعث فينا الارتياح، بينما الصوت العَكِر يدعو إلى النفور، لأنه نبرات تعْوزها الدقة والوضوح وفي اللغة نجد أصواتاً صافية مثل الحروف الصائتة (المتحركة) a, i, o, u وحروفاً مختلطة مثل ou, au, ai، الخ، واللهجات الشعبية (العاميّة) هي خصوصاً التي تحتوي على أصوات غير صافية. ولكي تحتفظ الأصوات بصفائها، لا بد أن تحتاط الحروف الصائتة بحروف ساكنة، لكن دون أن تخفتها كما هي الحال في اللغات الشمالية (السويدية، النرويجية، الخ) حيث الحروف الساكنة كثيراً ما تفسد الحروف الصائتة، بينما اللغة الايطالية لأنها تحافظ على هذا الصفاء فإنها تمكن من الغناء بسهولة. ونفس الأثر تحدثه الألوان الصافية، البسيطة، غير المختلطة، مثلاً: أحمر صافٍ، أو أزرق صافٍ، وهما نادران لأنهما كثيراً ما يتحولان إلى: محمارّ، مصفارّ، أو أخضر. والبنفسجي يمكنه هو الآخر أن يكون صافياً، لكنه صفاء خارجي أي غير مهجّن، لأن البنفسجي ليس بسيطاً في ذاته، والاختلاف الذي يفصله عن سائر الألوان ليس فيه نوع تلك الاختلافات

الراجعة إلى طبيعة اللون نفسها. والألوان الأصلية هي التي يتعرف صفاؤها بسهولة لكن من الصعب جمعها في مجموع منسجم، لأن وضعها بعضها إلى جانب بعض يبرز اختلافاتها على نحو أوضح. والألوان المختلطة، إذا مزجت مزجاً شديداً، تكون أقل إمتاعاً للنظر، لكن لما كانت تعوزها شدة التعارض فإن عدم الاتفاق بين العناصر التي تتألف منها لا يدهشنا كثيراً. إن الأخضر مزيج من الأصفر والأزرق، لكن هذين اللونين يوازن كلاهما الآخر، وبهذه الموازنة فإن الأخضر حينما يكون صافياً خالصاً فإنه يمتعنا أكثر، ويصدمنا أقل مما يفعل الأزرق والأصفر بما بينهما من اختلافات حادة.

وعلى كل حال فإننا فيما يتعلق بمواد الطبيعة إزاء طبيعة ميتة، إذ تعوزها الذاتية المثالية.

ـ ٣ ـ

المناقص في الجمال الطبيعي

وعلينا الآن أن نبحث في الفارق بين الجمال الطبيعي (أو: في الطبيعة) وبين الجمال الفنّي (أو: في الفن).

ويمكن أن نقول بطريقة مجردة أن الصورة العقلية Idee هي الجمال الكامل في ذاته، بينما الطبيعة هي الجمال الناقص. لكن هذا القول خاو من المعنى ولا يجعلنا نتقدم فتيلاً، لأن المطلوب هو أن تعرف، بطريقة دقيقة، ما الذي يصنع الكمال في الجمال الفني، والنقص في الجمال الطبيعي. ولهذا ينبغي أن نضع السؤال في الصيغة التالية: لماذا كانت الطبيعة ناقصة بالضرورة فيما يتعلق بجمالها؟ وفيم يتجلى هذا النقص؟

وللجواب عن هذا السؤال نقول إن الصورة الفعلية هي ليست فقط الجوهر والكلية. بل هي أيضاً وحدة التصور مع الواقع. وأفلاطون هو أول من قال إن الصورة العقلية وحدها هي هي الحقيقة والكلية، وهي أساساً الكلّي العيني. لكن الصورة العقلية عند أفلاطون ليست بعدُ عينية حقاً لأنها لا تناظر الحقيقة إلاّ إذا نظرنا إليها في تصورّها وفي كليتها. لكن إذا نظر إليها من حيث أنها كلية فقط فإنها ليست بعدُ تصوراً معاً، كما أن الصورة العقلية لا تكون صورة عقلية متكاملة إذا

كانت واقعية. ولهذا يجب أن تتقدم الصورة العقلية نحو الواقع، وهي لا تتلقى الواقع إلا من الذاتية الواقعية، وفقاً للتصور. فمثلاً واقعية النوع إنما يصور لنا في الفرد العيني، الحر، والحياة لا توجد إلا على شكل كائنات حية فردية، والخير لا يتحقق إلاّ بواسطة أفراد من بني الإنسان، وأية حقيقة لا تكون حقيقة إلا بالنسبة إلى وعي يعرف، إلى روح (أو عقل) توجد من أجل ذاتها. والفردانية العينية هي وحدها الحقيقية والواقعية، أما الكلية المجردة والجزئية فهما ليستا حقيقتين واقعيتين.

وعلينا أن نميز بين شكلين من الفرديّ: الفردي الطبيعي المباشر، والفردي الروحي. والصورة العقلية توجد على هذين الشكلين، والفردي المباشر موجود فيما هو طبيعي بما هو كذلك، كما هو موجود في الروح، والروح وجودها الخارجي هو في الجسم.

والمقر الحقيقي لنشاط الحياة العضوية مستورعنا، إذ نحن لا نرى إلاّ الملامح الخارجية للشكل الذي هو بدوره مغطى بريش، أو صدف، أو شَعر، أو فراء، أو شوك، الخ. وهذه الأغطية صفات للحيوان، لكنها انتاجات حيوانية ذوات طابع نباتي. وهذا هو ما يكوّن السبب الأساسي لانحطاط الحيوان من وجهة نظر الجمال. إن ما نراه من الجهاز العضوي ليس هو النفس؛ وما هو متجه نحو الخارج ويظهر في كل لحظة ليس هو الحياة الباطنة، بل تكوينات من درجة أدنى من درجة الحياة بالمعنى الصحيح.

أما الجسم الإنساني فهو على العكس من ذلك. . إنه من هذه الناحية أسمى، لأنه يمكننا من أن نشاهد في كل لحظة أن الإنسان موجود واحد، حسّاس، ومزوّد بنفس. ذلك أن جسمه ليس مغطّى بملابس عديمة الحياة، من طبيعة نباتية؛ ونبض دمه مستمر على السطح كله، وضربات قلبه يمكن الشعور بها، وتبدو أنها، حتى لو لوحظت من الخارج، هي العلامات الرئيسية على الحياة. وجلّده يملك حساسية عامة، ويبدو من رخاوته وصبغته التي طالما عذبت الرسامين. صحيح أن للجلد مهمة نفعية وهي حماية الجسم ضد العوارض الخارجية. لكن السموّ الهائل الذي يتصف به جسم الإنسان يقوم في حساسيته.

لكننا نشاهد هاهنا أيضاً نقصاً، وهو أن هذه الحساسية ليست حساسة مركزة في الباطن ومنتشرة في كل الأعضاء، بل نجد أن عدداً معيناً من الأعضاء بأشكالها

هي في خدمة وظائف حيوانية، بينما عدد آخر مهمته هي إبرز الحياة النفسية والعواطف والوجدانات في الخارج. وهكذا لا تتجلى النفس والحياة الباطنة في كل الشكل الإنساني.

ونجد نفس النقص في عالم الروح وأجهزته حين ننظر إليها في حياتها المباشرة. فكلما كانت تشكيلاته أكثر وأغنى، كانت الوسائل التي تحتاج إليها الغاية الوحيدة التي تشيع في الكل - أكثر عدداً. وفي الواقع المباشر يبدو أن هذه الغايات هي مثل أعضاء تعمل من أجل الكل، وأن كل ما يحدث إنما هو راجع إلى تدخل الإرادة. وكل عنصر في جهاز مثل الدول، والأسرة، الخ، أي كل فرد، مأخوذاً على حدة، يظهر إرادة ويعمل بالتضامن مع سائر أعضاء نفس الجهاز العضوي، لكن الروح الوحيدة الباطنة في هذا التجمع، والحرية والعلة في الغاية الوحيدة لا تتجلى كما هي في الواقع، وحضورها في كل الأجزاء المكوّنة للتجمع ليس واضحاً.

والفرد الروحي هو شمول في ذاته، مرتب حول مركز روحي. وهو في واقعه المباشر، أعني في طريقته في الحياة، والفعل، وفي تجلياته، وشهواته وسلوكه - لا يظهر إلا على شكل شذرات. لكن من أجل الحكم على أخلاقه، لا بد من معرفة كل تسلسل في أفعاله ووجداناته. وفي هذا التسلسل، الذي يكوّن حقيقته الواقعية، لا تظهر نقطة التركيز والتوحيد كمصدر مرئيّ ليس الباقي إلاّ صدوراً عنه.

لكن الصورة العقلية تصطدم في تحققها الفردي بظروف خارجية ونسبية في الوسائل والغايات، وعلى العموم تنجرف في دوّامة من الظواهر المتناهية. ذلك لأن الفردي المباشر هو قبل كل شيء، وحدة منطوية على نفسها، وبهذه المثابة فإنها تحدّد نفسها سلبياً بالنسبة إلى كل ما ليس إياها، وبفضل انعزالها المباشر الذي يرغمها على وجود مشروط، فإنها تُدْفَع بقوة الشمول، الذي لا يوجد حقيقة في داخلها، إلى عقد علاقات مع ما ليس إياها إلى درجة السقوط تحت صولة أشياء غيرها. وفي هذه المباشرة، فإن الصورة العقلية قد حققت كل وجه من أوجهها على حدة، والرابطة بين الموجودات المنفصلة، الطبيعية منها والروحية، لا تتشكل بعدُ إلاّ بالقوة الباطنة للتصور. وهذه الرابطة تبدو كما لو كانت آتية من الخارج، وكضرورة خارجية تفرضها اعتمادات متبادلة ويفرضها كدين كل واحد منها يخضع لردود أفعالٍ مصدرها في مكان آخر. ومن هذه الناحية فإن الآنية (= الوجود -

هناك) المباشر يتجلّى كنظام من العلاقات الضرورية بين أفرادٍ وقوى تبدو في الظاهر مستقلة. وبالجملة، فإن الفردي المباشر يحيا في مملكة عدم الحرية.

فالحيوان، مثلاً، مرتبط بعنصر طبيعي معين: هواء، تربة، الخ ومن هذه الواقعة تنتج الخلافات الكبيرة التي تشاهد في مجموع الحياة الحيوانية. وتوجد أنواع وسطى، مثل الطيور السابحة والثدييات التي تعيش في الماء (مثل القيطس)، وبرمائيات، لكن هذه ليست إلاّ أنواعاً مزدوجة، وليست تركيبات عليا وشاملة. وكذلك نجد، فيما يتصل بالمحافظة على الحياة، أن الحيوان يظلّ معتمداً على الطبيعة الخارجية فيصاب بالبرد والجفاف وانعدام الغذاء، حتى إنه في الحالة التي يكون فيها محيطه فقيراً فإنه يتعرّض لفقدان امتلاء الشكل ولمعان الجمال، وللضمور. فما يحتفظ به أو يفقده من الجمال الممنوح يعتمد إذن على ظروف خارجية.

وكذلك الحال في جسم الإنسان، فإنه يبدو لنا كاملاً بدرجة أقل - فهو خاضع هو الآخر لقوى طبيعية خارجية ويتعرض لنفس العوارض والصُّدف ولأمراض مدمّرة ولكل أنواع الحرمان والبؤس.

هذا فيما يتعلق بالمنافع الجسمانية. فأما فيما يتعلق بالمصالح الروحية فإن الاعتماد الذي ذكرناه يكون نسبياً تماماً. ونحن نشاهد ذلك بحسب التباين بين غايات الحياة النفسية، وغايات الحياة الروحية التي هي أسمى منها، ويمكن أن تعرقل الواحدة منها الأخرى، بل وأن تدمرها على التبادل. والإنسان، من حيث هو فرد، يجب عليه للمحافظة على فردانيته أن يصير وسيلة في خدمة الآخرين وغاياتهم المحدودة، وأن يستخدم الآخرين كوسائل. فالفرد، كما يتجلى في هذا العالم في حياته اليومية المعتادة لا ينفتح في الخارج تماماً في ألوان نشاطه أي أن نشاطاته لا يكوّن انبثاقاً لشامل قواه الروحية. وهو لا يمكن أن يُفْهَم بحسب ذاته، وإنما بحسب ما ليس إياه. ذلك لأن الإنسان الفردي يجد نفسه تحت رحمة عوامل خارجية، وقوانين، ونظم سياسية، وحالة مدنية (ميلاد، أسرة، قرابة، وطن، الخ) موجودة مثل وجوده ويرى نفسه مضطراً إلى الخضوع إليها والالتزام بها دون أن يتساءل هل هي تتفق أو لا تتفق مع باطن ذاته. يضاف إلى هذا، أن الشخص ليس في نظر الآخرين شمولاً في ذاته، وإنما يحكم عليه ويُقَدَّر تبعاً لما للآخرين من مصلحة في أفعاله ورغباته وآرائه.

وما يهم الناس في المقام الأول هو ما يتعلق بمقاصدهم وغاياتهم هم. بل إن الأفعال العظيمة والأحداث الكبيرة التي هي من نتاج العمل الجماعي لا تبدو في عالم الظواهر النسبية - هذا الذي نعيش فيه - إلاّ على شكل ميول فردية متعددة ومتنوعة. فهذا الفرد أو ذاك يسهم بنصيبه من أجل هذه الغاية أو تلك، فيفلح في ذلك أو لا يفلح، وإذا أفلح فإن ما يحصل عليه يبدو ثانوياً تماماً بالنسبة إلى الكل. وما ينجزه غالبية الأفراد ليس إلاّ عملاً جزئياً إذا ما قورن بأهمية الحادث كله والغاية الكلية التي يسهمون فيها ولهذا السبب فإن الفرد، لو نظر إليه في هذا المجال، فإنه يبدو محروماً من تلك الحرية وتلك الحيوية المستقلتين الشاملتين اللتين هما الأساس في الجمال.

«ذلك هو ابتذال العالم، كما يتجلى لشعور كل واحدٍ منا ولجميع الناس. إنه عالم متناه، متغير، مشتبك في تشابكات ما هو نسبي ومنفرط الضرورة. والفرد عاجز عن الإفلات من هذا كله، لأن كل فرد حيّ يجد نفسه في موقف حافل بالتناقض يجعله يتصور نفسه مثل كلٍّ تام ومغلق، ومثل وحدة، وفي الوقت نفسه يجد نفسه تحت رهبة ما ليس له، والنضال الذي يستهدف حل هذا التناقض ينحلّ إلى محاولات لا تؤدي إلاّ إلى إطالة مدة هذا النضال».

والفرد المباشر في هذا العالم الطبيعي والروحي لا يجد نفسه فقط في حالة من العيلولة، بل إن الاستقلال المطلق يعوزه، لأنه محدود، أو بتعبير أدق: جزئي في ذاته. وكل فرد حيّ ينتسب إلى عالم الحيوان يكوّن جزءاً من نوع معين وثابت يستحيل عليه أن يتجاوز حدوده. ويمكن الروح أن تكون لديها فكرة عامة عن حياته وتنظيمها، لكن هذا الجهاز العام ينقسم - في الحقيقة الواقعية الطبيعية - إلى كثرة من الخصائص الجزئية التي تناظر مقداراً مماثلاً من الأنماط التي تختلف من حيث شكلها الخارجي عن طريق نموّ هذه الأجزاء أو تلك من هذا الجهاز. لكن داخل هذه الحدود التي لا يمكن تخطيها لا توجد صدف ناشئة عن أحوال خارجية، والتبعية نفسها تختلف بحسب الصُّدَف وتتجلى بشكل خاص في كل فرد، بحسب هذه الظروف. وهكذا نجد أن الاستقلال الذاتي والحرية اللذين يقتضيهما الجمال الحقيقي يتعرضان لتقلص خطير.

وكما أن الأنواع الحيوانية تكشف عن تدرج في النقص بحسب الدرجات التي تشغلها في سُلّم الحياة، فكذلك نجد أن في الجنس الإنساني هو الآخر اختلافات

في الجنس (العنصر) مع تدرج في الأشكال من حيث الجمال. وإلى جانب هذه الفوارق العامة، لا بد أن نحسب حساباً للخصائص الأسرية، وهي قد تكونت عَرَضاً، وانتهت بالثبات، واختلافاتها، وهي ناشئة أيضاً عن اختلافات سابقة بين أسر مختلفة ـ تؤدي إلى خصائص يعوزها طابع الحرية. يضاف إلى هذا أيضاً الخصائص الناشئة عن الوظائف والمهن التي تمارس في دائرة حيوية ضيّقة، ويرتبط بذلك أيضاً التنوع في المزاج، والأخلاق وسلسلة كبيرة من التشوهات والاضطرابات، والفقر، والهموم، والغضب، والبرود وعدم الاكتراث، وحُمّى الانفعالات والوجدانات، والسعي الحثيث نحو غايات شخصية، واختلاف الاستعدادات الروحية، والاعتماد على الطبيعة الخارجية، وبالجملة: كل التناهي في الوجود الإنساني، كل هذا يؤدي، وفقاً لأنواع الصدفة، إلى سِمات خاصة ينتهي كل منها بأن يتخذ تعبيراً دائماً. فهناك سمات معصوفة تحمل آثار عواصف وجدانية مدمّرة، وهناك سمات أخرى لا تنمّ إلاّ عن تفاهة وعُقم باطنيين، وهناك ثالثة من نوع خاص إلى درجة أنها فقدت النمط العام للأشكال، أي لا يمكن تحديد حالتها بوضوح. ولهذا فإن الأطفال، بوجه عام هم أجمل الكائنات الإنسانية: إذ فيهم لا تزال الخصائص نائمة في جرثومة مغلقة، ولا يضطرب في صدورهم أي وجدان محدد؛ وليس ثم أي اهتمام من الاهتمامات الإنسانية العديدة قد أفلح في أن يطبع على ملامحهم المتغيّرة طابع ضرورتها الحزينة، لكنه يُعوز هذه البراءة ـ وإن كان الطفل في حيويته يبدو أنه يحتوي على كل الإمكانيات ـ الملامُح العميقة التي للروح، هذه الروح التي ينبغي ألا تمارس نشاطها إلاّ في داخل نفسها، وفقاً لتوجهات معينة ومن أجل غايات جوهرية.

إن الروح ـ بسبب تناهي الوجود، وبسبب محدوديتها وعيلولتها على الغير ـ الخارجي ـ عاجزةٌ عن العثور على حريتها الحقيقية والمباشرة، وعن التمتع بهذه الحرية. وهذا هو ما يدعوها إلى البحث عن إشباع لحاجتها إلى الحرية في مستوى أسمى. وهذا المستوى هو الفن؛ وحقيقة الفن إنما يكوّنها المثل الأعلى.

فضرورة الجمال الفنّي تنبع إذن من المناقص الكائنة في أصل الحقيقة الواقعية المباشرة. ويمكن أن نحدد مهمته بقولنا إنه يدعو إلى أن يمثل تجليات الحياة في كل حريتها، حتى خارجياً، خصوصاً من حيث تشيع فيها الروح، وإلى جعل الخارج موافقاً للروح. وبفضل الفن تتحرر الحقيقة من محيطها الزماني، ومن

تجوالها خلال الأشياء المتناهية، وتكتسب الحقيقة في نفس الوقت تعبيراً خارجياً من خلاله نستطيع أن ندرك الوجود الخليق بالحقيقة، لا تفاهة الطبيعة وابتذالها، هذه الحقيقة التي تؤكد ذاتها بوصفها حرّة ومستقلة بذاتها، لأن تحديدها يتم في ذاتها، لا فيما ليس إياها» (جـ١ ص٢٣٠ طبعة Reclam).

الفصل الخامس

الجمال الفنّي أو المثل الأعلى

وفيما يتعلق بالجمال الفنّي (أي المتحقق في الفن) يعالج هيجل النقط التالية:

أ ـ المثل الأعلى بما هو كذلك؛

ب ـ الكيفية التي بها يتحقق في الأعمال الفنية؛

جـ ـ الذاتية الخلاّقة عند الفنّان.

أ ـ المثل الأعلى بما هو كذلك

الحق لا يكون حقاً وموجوداً إلا بالفن الذي به يتفتح في الواقع الخارجي؛ لكنه قادر على أن يتغلب على الفاصل بين الوجود والحقيقة بأن يجمع بينهما ويحافظ عليهما في كلٍّ يشكل روحه، هذه الروح التي تسري في كل جزء من أجزاء تفتحه. فمثلاً: الشكل الإنساني إنه يمثل شامل الأعضاء التي هي بمثابة أقسام فرعية من التصور، بحيث أن كل عضو يؤدي نشاطاً معيناً، ولا يقدر إلا على حركة جزئية. فإذا تساءلنا: في أيّ عضو تتجلى الروح من حيث هي روح، فإننا نفكر فوراً في العين، لأنه في العين تتركز الروح، إذ الروح إنما تتجلى من خلال العين. وكما قلنا من قبل إن كل سطح الجسم الإنساني، في مقابل سطح جسم الحيوان، يكشف عن حضور القلب ونبضاته، فإننا نقول أيضاً إن مهمة الفن أن يعمل بحيث تصبح كل نقطة في سطحه الظاهريّ: عيناً هي مقر الروح وهي التي تمكّن من رؤية الروح. ولقد قال أفلاطون وهو يناجي «النجم» Aster:

«حينما تنظر، أيها النجم، إلى النجوم

فكم بوديّ أن أكون السماء ذات الألف عين كيما أتأملك من عليائي»!

إن الفن يصنع من كل شكل من الأشكال التي يطبعها «أرجوس»[1] Argus ذا ألف عين، ابتغاء أن تتجلى الروح والروحانية في كل نقط الظواهر. فتتجلى الروح في شكل الجسم، وفي التعبير المرتسم في الوجه، وفي البوادر والمرافق، بل وفي الأفعال والأحداث، والأقوال والأصوات ـ أي في كل الأحوال والعوارض التي للظواهر، فتصير هي العين التي تعكس الروح الحرة في كل لا نهايتها الباطنة.

وعلينا أن نبحث عن طبيعة هذه الروح القابلة للتجلي الكامل في الفن. لأننا حين نستخدم كلمة «الأنا» بمعناها المعتاد، فإن من الممكن أن نستخدم كلمة ـ الروح (أو النفس) فيما يتعلق بالمعادن والأحجار والنجوم والحيوانات لكن استعمال كلمة الروح بالنسبة إلى هذه الأشياء الطبيعية ليس استعمالاً صحيحاً. ذلك لأن روح الأشياء الطبيعية هي روح (أو نفس) متناهية، عابرة، ولهذا فإنها تستحق بالفعل أن تسمى طبيعة، لا روحاً؛ لأن الروح بالمعنى الحقيقي تتصف بالحرية واللاتناهي، وروح تلك الأشياء الطبيعية لا تتصف بشيء من ذلك.

ومهمة الفن هي التصوير الحقيقي للوجود في تجلياته الظاهرية، أعني في اتفاق مع محتوى منطقي مع نفسه وله قيمته الخاصة. ولهذا فإن حقيقة الفن لا تقوم في مجرد الدقّة الصافية البسيطة، التي تقتصر عليها محاكاة الطبيعة، وإنما يجب على الفن، كي يكون فناً حقاً، أن يحقق الوفاق بين الخارج والباطن، وهذا الباطن يجب أن يكون في وفاق مع نفسه لأن هذا هو الشرط الوحيد لإمكان التجلي في الخارج.

ولكي يتحقق هذا الوفاق، يجب على الفن أن يطّرح جانباً كل ما لا يناظر ـ في ـ الظواهر ـ التصور، وبعد هذا التطهير يستطيع الفن أن يخلق المثل الأعلى. إن ما يقتضيه المثل الأعلى هو أن يكون الشكل الخارجي تعبيراً عن النفس. إن اللوحات التي توصف بأنها لوحات فنية، والتي شاع رسمها في العصر الحاضر منذ مدة، تحاكي جيداً وعلى نحو ملائم لوحات كبار الفنانين، وتقلد بالدقة التفاصيل والملابس، الخ، لكن فيما يتعلق بالتعبير الروحي للأشكال فكثيراً ما تستخدم أية وجوه كانت، وهذا من شأنه أن يحطم السحر في اللوحة وأن يبدد الوهم. وعلى

(١) أرجوس: في الأساطير اليونانية: مارد له مائة عين، خمسون منها كانت دائماً مستيقظة. وقد كلفته الإلاهة هيرا بمراقبة ايو Io، لكنه نام تحت تأثير صوت ناي هرمس، فقام هرمس بحزّ رأسه.

العكس من ذلك نجد السيدة مريم كما رسمها رفائيل، تمثل أشكال الوجه، والزور، والعيون، والأنف، والفم على نحوٍ يتفق تماماً مع الحب الذي عند الأم، هذا الحب السعيد الفرح، التقيّ المتواضع في وقت واحد معاً. صحيح أن من الممكن أن نقول إن كل النساء قادرات على الشعور بهذا الحب لكن ليست كل الملامح قادرة على التعبير عن هذا العمق الروحي في المحبة.

والمثل الأعلى إنما يكشف عن طبيعته الحقة بأن يدخل الوجود الخارجي في الوجود الروحي بحيث تصير الظواهر الخارجية مطابقة للروح الكاشف عنها. إن المثل الأعلى يكوّن الحقيقة الواقعية المستخرجة من كتلة الخصائص الجزئية والمصادفات، بالقدر الذي به في هذا الخارج المتعارض مع العمومية يظهر الباطن أنه فردانية حية: وشلر Schiller في قصيدته: «المثل الأعلى والحياة» يضع في مقابل الواقع بآلامه ومنازعاته «جمالَ البلد الساجي للظلال». وبلد الظلال هذا هو بلد المثل الأعلى، بلد الأرواح المشيحة عن الحياة في الواقع المباشر والمتحررة من الحاجات الوضيعة التي يتألف منها الوجود الطبيعي، والمطلقة السراح من القيود التي ترغمها على الخضوع للتأثيرات الخارجية ولكل ألوان الفساد والتشوية غير المنفصلة عن تناهي عالم الظواهر. صحيح أن المثل الأعلى لا يستطيع أن يستغني عن الولوج بصعوبة في ميدان المحسوس بما فيه من أشكال طبيعية؛ لكنه سرعان ما يتخلص منه، جارّاً معه العالمَ الخارجي، لأن الفن يملك القدرة على استعادة الجهاز الذي يحتاج إليه هذا العالم الخارجي لتأمين بقائه والمحافظة عليه في حدود الباطن الذي منه يصير تجليها الخارجي حريةً روحية وبفضل هذا يظل المثل الأعلى، منظوماً في داخل نفسه، حرّاً، ومع رقوده في داخل ذاته في حضن المحسوس فإنه لا يستمد سعادته وسروره إلا من داخل ذاته وصدى هذه السعادة يتردد خلال كل تجليات المثل الأعلى، مهما تعددت الأشكال التي يظهر فيها، لأن روح المثل الأعلى لا تضيع أبداً وتوجد في كل مكان. ومن هنا يأتي جمالها الحقيقي فالجمال لا يوجد إلاّ كوحدة شاملة وموضوعية.

واستناداً إلى هذا يمكن أن نقول أن ما يميّز المثل الأعلى هو ـ قبل كل شيء ـ الهدوء والسعادة الساجية، والرضا والمتع التي يستشعرها دون أن يخرج خارج ذاته. وكل تمثيل فنّي للمثل الأعلى يظهر لعيوننا كإله سعيد. وبالنسبة إلى الآلهة السُّعَداء فإن كل البلايا وكل ألوان الغضب والاهتمام الذي نوليه للوسائل والغايات

العابرة هي أمور ليست بذات شأن، وسكونها وهدوئها ينشآن عن ذلك التركيز الإيجابي في ذاته، الذي يقرن به نفي كل ما هو جزئي خاص. وبهذا المعنى ينبغي أن تفهم قول شلر: «الحياة جِدّ، والفن هادىء».

وهذه القوة التي للفردانية، وهذا الانتصار للحرية المتمركزة على نفسها، هي الأمران اللذان يثيران فينا الإعجاب حين نتأمل الهدوء الناصع المرتسم على الأشخاص الذين أبدعهم الفن في العصر القديم (اليوناني ـ الروماني). وهذا حق، ليس فقط فيما يتعلق بالأحوال التي فيها الرضا والسجوّ قد حصل عليها بدون خداع، بل وأيضاً في الأحوال التي عانى فيها الشخص مصائب حطّمته هو ووجوده. فعلى الرغم من أن الأبطال المأساويين، مثلاً، يمثلون بوصفهم قد صرعهم المصير الذي لا يرحم، فإن أرواحهم تدخل في داخل ذواتهم وهي تقول: هذه هي الحال. وهكذا يبقى الشخص مخلصاً لذاته دائماً؛ إنه يزهد فيما انتزع منه، لكن الغايات التي سعى إليها لم تنتزع منه، إنما هو اطرحها من تلقاء نفسه دون أن يضيّع نفسه بسبب إضاعته لها. إن الإنسان الذي صرعه المصير يمكن أن يفقد حياته، لكنه لا يفقد حريته. وهذه الثقة بالنفس هي التي تمكّن ـ حتى في الألم ـ من الاحتفاظ بالهدوء والنصاعة.

أما في الفن الرومنتيكي فإن التمزق والنشاز الباطنيين يظهران على نحوٍ أبرز، والتعارضات تبدو أعمق ويمكن أن تكون مستمرة دائمة. فمثلاً في اللوحات التي تصوّر عذاب المسيح يقنع الفنانون بالتعبير الشاتم للجنود الرومانيين الذين قاموا بتعذيب المسيح، ويقتصرون على تشويه وتقبيح وجوههم الساخرة المستهزئة بالمصلوب. وهنالك يبدو أن الاحتفاظ بهذا الازدواج، خصوصاً في تصوير الرذيلة والخطيئة والشر ـ يتفق مع هدوء المثل الأعلى، وحتى في الأحوال التي لا يكون فيها هذا الازدواج عميقاً ومتواصلاً فإن الغالب (لا في كل الأحوال) أن القبح، أو على الأقل: عدم الجمال، يحلّ محل الجمال الناصع الهادىء. كذلك قد نجد في الفن الرومنتيكي تعبيراً عن السرور في الاستسلام، والاستمتاع بالألم، والغبطة في معاناة الآلام ـ هذا على الرغم من أنه، في هذا الفن، الألم والعذاب يمثلان كما لو كانا أشد عمقاً في النفوذ في النفس وفي طويّة الشخص ـ وحتى في الموسيقى الايطالية، حيث يسود الجدّ الديني، فإن التعبير عن الشكوى يسري فيه هذه الشهوة وهذا التحول للآلام. وفي الفن الرومنتيكي يتخذ هذا التعبير شكل الابتسام من

خلال الدموع. إن الدموع تصاحب الألم، والابتسام يصاحب الهدوء الناصع، وهكذا نرى أن الابتسام من خلال الدموع يشهد على ثقة ساجية، على الرغم من التعذيب والتألم. لكن بشرط ألا يكون الابتسام مجرد مظهر عاطفي، لا ينبع من غرور الشخص، وليس أثراً لدلال يقصد به إلى بيان أنه فوق ألوان البؤس الصغيرة والأحاسيس الذاتية الصغيرة: بل يجب أن يكون الابتسام يعني انتصار الجمال وحريته على الرغم من كل الآلام، مثل ابتسام شيمين Chimène التي ورد عنها في الرومانتيرو الذي يدور حول «السِّيد» القمبيطور Cid: إنها كانت جميلة حين تذرف الدموع. وفي مقابل ذلك نجد أن انتفاء التجلّد عند الرجل هو تافه قبيح أو كريه، أو مثير للسخرية. إن الأطفال، مثلاً، يبكون لأتفه الأشياء وهذا أمرٌ يثير فينا الضحك، بينما دموع الرجل الجادّ الضابط لنفسه، ولكنه مع ذلك عميق التأثر، تؤثر فينا وتحدث انفعالاً من نوع آخر تماماً.

ومع ذلك يمكن الفصل بين الضحك والدموع واستخدام كليهما لأغراض فنيّة. ونضرب مثلاً على ذلك أوبرا فرايشنس Freischutz للموسيقار كارل ماريافون ڤيبر Weber. وعلى وجه العموم فإن الضحك انتشار متفجر، ينبغي مع ذلك ألا يذهب إلى حد فقدان الاحتشام، وإلاّ لاختفى المثل الأعلى. كذلك نجد ضحكاً من نفس النوع في ثنائي في أوبرا أوبرون Oberon لڤيبر أيضاً. وإذا سمعه المرء يتمالك من أن يستشعر شيئاً من القلق والشفقة على حنجرة المغنية التي تغنيه وصدرها. ويختلف عن ذلك تماماً الانطباع الذي نستشعره من الضحك العارم للآلهة عند هوميروس، هذا الضحك الذي ولّدته السعادة الساجية للآلهة، والذي هو ساجٍ ناصع وليس ناتجاً عن اعتدال مجرّد. وبالمثل ينبغي ألا تجد الدموع - من حيث هِي شكاة تلقائية، مكاناً في العمل الفنّي المثالي؛ والمثال على ذلك نجده مرة أخرى في أوبرا فرايشنس Freischutz تأليف ڤيبر. إذ نجد فيها الدموع تتخذ شكل البؤس المجرد. وفي الموسيقى، يُغَني للذة الغناء والسرور بسماع الناس للغناء، مثلما تغني القُبّرة في الهواء الطلق. والتعبير بواسطة الصراخ عن الآلام أو المسرّات أمرٌ خالٍ من الموسيقى. لكن، حتى في الألم، نجد أن الصوت العذب للشكوى يجب أن يخترق الآلام وأن يحوّلها إلى درجة التفكير في أن من المفيد أن تتألم هكذا من أجل سماع شكوى من هذا الطراز. ذلك هو دور النغمات العذبة والغناء في كل فن.

وفي هذا ما يبرر مبدأ السخرية الحديثة، مع هذا الفارق وهو أن السخرية

غالباً ما تكون خالية من الجدّ الحقيقي، وأنها تحب أن تمارس فعلها في أشخاص أردياء، وأنها تؤدي إلى مجرد ألاعيب روحية، بدلاً من أن تؤدي إلى الفعل الحقيقي. ومن هنا نجد مثلاً، أن نوفالس[1] Novalis ـ وهو واحد من أنبل النفوس التي اتخذت من السخرية مذهباً ـ لم يفلح إلاّ في العزوف عن كل اهتمام دقيق بأمور محددة، وفي عزل نفسه عن الواقع، وفي أن يصير فريسة لاستهلاك الروح. ذلك لأن السخرية تنطوي على سلبية مطلقة فيها ينطوي الشخص على نفسه، محطماً كل ما هو محدّد.

ـ ٢ ـ

العلاقات بين المثل الأعلى والطبيعة

ثم جدال قديم يدور حول هذا السؤال: هل يجب على الفن أن يكون تمثيلاً طبيعياً لما يوجد في الخارج، أو يجب عليه أن يضفي النبل على الظواهر الطبيعية وأن يعبّر فيها لتجليها؟ ومن الممكن أن يستمر الجدل أبداً حول هذه العبارات: حق الطبيعة، حق الجمال، المثل الأعلى، الحقيقة الطبيعية. صحيح أن العمل الفني يجب أن يكون طبيعياً؛ لكن ما نوع هذه الطبيعة؟ فإن هناك طبيعة مبتذلة، وطبيعة قبيحة ينبغي ألا تمثل كما هي في الواقع.

ويقول هيجل: في أيامنا هذه أثار ڤنكلمن من جديد مسألة التعارض بين المثل الأعلى والطبيعة، وجعلها من المسائل التي في الطليعة. والذي أثار حماسة ڤنكلمن Winckelman هو الآثار الفنية الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) وأشكالها المثالية. لقد أفكر وأطال التفكير، ولم يسترح له بال إلاّ حين اقتنع اقتناعاً تاماً بتفوقها، وفرض على الناس معرفة هذه الآثار الفنية ودراستها. والحملة التي قام بها في هذا السبيل قد وجهت العقول نحو البحث عن التمثيل المثالي في الفن الذي اعتقدوا أنهم وجدوا فيه الجمال. لكنهم لم يفلحوا إلاّ في انتاج أعمال تافهة خالية من الحياة، سطحية ولا طابع بارزاً لها. وهذا الخلو من المثل الأعلى، خصوصاً في الرسم (التصوير) هو الذي كان يقصده فون رومؤر» Rumohr في جداله ضد الصورة العقلية Idee والمثل الأعلى.

(١) راجع عنه كتابنا: «الموت والعبقرية».

ويرى هيجل ترك هذا التعارض بين الطبيعة والمثل الأعلى للنظريات لتحل النزاع. وفيما يتصل بالمصلحة العملية يرى أنه لا جدوى من المبادىء حين تنعدم العبقرية. فسواء استلهم المتخلفون من أهل الفن أفضل النظريات أو أخسّها، فإنهم لن ينتجوا إلاّ التافه والرديء. وفضلاً عن ذلك فإن أصحاب الفن بوجه عام، والتصوير بخاصة قد تخلّوا ـ لأسباب أخرى ـ عن البحث عن هذه المثل العليا ـ المرسومة ـ وحاولوا، بفضل صحوة الاهتمام بالفن الايطالي والهولندي القديم، القيام بشيء أجزل أهمية وأكثر حيوية فيما يتعلق بالأشكال والمضمون.

ولقد سئم الناس من سيطرة ما هو طبيعي في الفن، بعد أن كان في الماضي شائعاً وبدعاً سائداً. ففي المسرح، مثلاً، صار الناس جميعاً غير مرتاحين للتمثيل الطبيعي لحكايات صغيرة تدور حول الحياة العائلية اليومية. فالمنازعات بين الأب والأم، وبين الآباء والأبناء والبنات، والشكوى من قلة الرواتب والدخول، ومن الاعتماد الدائم على الوزراء، ومن دسائس خدم الغرف والسكرتيرين، وكذلك مشاجرات ربة البيت مع الخادمات في المطبخ، ومع العشاق لبناتها الطالبين أيديهن في قاعة الاستقبال ـ كل هذه الهموم والعذابات يستطيع كل إنسان أن يجدها في بيته دون أن يكون في حاجة إلى الذهاب إلى المسرح لمشاهدة تمثيلها على نحو متفاوت في الدقة.

ويرى هيجل أن المسألة قد أسيء وضعها. وأن الوضع الصحيح لها هو: هل يجب على الفن أن يكون شعراً، أو نثراً؟ لأن ما هو شعري في الفن يتكون مما نسميه المثل الأعلى.

وينبغي أن يلاحظ أنه ليس المقصود من ذلك تقسيم أنواع الفنون إلى شعرية ونثرية، لأن الشعريّ لا يوجد فقط في فن الشعر، بل يوجد أيضاً في سائر أنواع الفن وحتى لو كانت الموضوعات في فن ما، مثل التصوير، مستلهمة من قصائد أو مؤلفات شعرية، فليس معنى ذلك أن الآثار الفنية الناتجة عنها تتصف بالشاعرية. ويضرب هيجل مثلاً على ذلك معرض التصوير الذي أقيم في سنة ١٨٢٨. ففيه عدد من اللوحات التي تنتسب كلها إلى نفس المدرسة ـ مدرسة دوسلدورف ـ وكلها استلهمت موضوعاتها من الشعر وخصوصاً من الجانب الانفعالي في الشعر. لكننا ـ هكذا يقول ـ لو أمعنا النظر في هذه اللوحات فإننا لن نعدم أن نجدها فاترة ومفتعلة.

ويسوق هيجل الملاحظات التالية لعلاج هذه المسألة:

١ ـ ينبغي أن نؤكد أولاً المثالية الشكلية الخالصة للأعمال الفنية، لأن الشعر بعامة، كما يدل عليه اسمه، هو عمل إنساني، وإبداع قد تصوره الإنسان في مجال التمثيل، وحققه بنشاطه هو، بعد أن حوّره وبدّله.

٢ ـ المضمون يستوي فيه الأمر، ويمكن ألا تكون له إلاّ أهمية وقتية، بالنسبة إلينا في حياتنا العادية خارج نطاق التمثيل الفني. فمثلاً التصوير الهولندي استطاع تصوير المظاهر العابرة في الطبيعة واستخراج آلاف الآثار والانطباعات منها: القطيفة، لمعان المعادن، الضوء، الخيول، الجنود، النساء المُسِنات، الفلاحون الذين ينشرون دخان غليوناتهم من حولهم، الخمر اللامعة في كؤوس شفافة، أولاد بملابس قذرة يلعبون الورق (الكوتشينة) ـ كل هذه الموضوعات ومئات غيرها مما لا يكاد يثير فينا أي اهتمام في الحياة العادية تتوالى أمام عيوننا حينما نشاهد هذه اللوحات. لكن ما يجتذبنا في هذه المضامين، حين يصوّرها لنا الفن، هو هذا المظهر وهذا التجليّ للموضوعات من حيث هي أعمال للروح الإنسانية التي أبدعتها، فأخضعت العالم المادي، الخارجي، المحسوس لتحويل عميق. فبدلاً من الصوف والحرير الواقعيين، وبدلاً من الشّعر والزجاجات واللحم والمعادن الواقعية ـ نحن لا نشاهد في الحقيقة إلاّ ألواناً ـ وبدلاً من الأبعاد الكاملة التي تحتاج إليها الطبيعة لتتجلى، نحن لا نشاهد إلاّ سطحاً فحسب؛ ومع ذلك فإن الانطباع الذي تتركه فينا هذه الموضوعات المرسومة هو نفس الانطباع الذي نستشعره حين نكون أمام نفس هذه الموضوعات لو كانت مادية واقعية.

فالمظهر الذي تبدعه الروح هو إذن، إلى جانب الواقع المبتذل الموجود ـ معجزة من المثالية، ونوع من التهكم والسخرية إذا شئنا، على حساب العالم الطبيعي الخارجي ويكفي للاقتناع بذلك أن نقارن بين العمليات التي يلجأ إليها الإنسان في الحياة العادية، والوسائل التي يضطر إلى استعمالها، من أجل صنع موضوعات واقعية، والمقاومة التي يلقاها حين يعالج المعادن التي يريد تشكيلها لصنع ما يحتاج إليه من أدوات ـ نقول: أن نقارن بين هذا كله، وبين التمثيل الذي يلجأ إليه الفن لاستخلاص موضوعاته: فإن هذا التمثيل عنصر مَرِن، بسيط؛ إنه يستخرج من باطنه بسهولة كل ما لا تحصل عليه الطبيعة والإنسان، في وجوده الطبيعي، إلاّ بعد مجهودات غالباً ما تكون مضنية هائلة. ثم إن الموضوعات

المتمثلة والإنسان في حياته اليومية ليسوا ذوي ثروة لا تنفد: فالأحجار الثمينة، والذهب، والنبات، والحيوان، الخ ليس لها بذاتها إلاّ وجود محدود. أما الإنسان، من حيث هو فنان مُبْدِع فإنه عالم زاخر، وذلك بفضل مضمونه الذي استمده من الطبيعة وجمعه في الملكوت الفسيح للتمثيل والعيان، ابتغاء أن يجعل منه كنزاً يستخرج منه ما يشاء بحرية، دون أن يكون في حاجة إلى الأحوال العديدة والاستعدادات التي يستلزمها الواقع. إن الفن، في هذه المثالية، يشغل مرتبة وسطى بين الوجود الضيّق الموضوعي، وبين التمثيل الباطن. إنه يقدم إلينا الموضوعات نفسها، لكن مستخلصةً من الباطن، باطن الروح؛ ويضعها تحت تصرّفنا لهذا الاستعمال أو ذاك، لكنه يقتصر على إثارة انتباهنا إلى التجريد الذي يقدمه الظاهر المثالي إلى التأمل النظري المحض.

وبفضل هذه المثالية فإن الفن يضع قيمة على الموضوعات التافهة في ذاتها. ويلفت انتباهنا إلى أشياء ما كنا لننتبه إليها لولا الفن. ويقوم الفن بدور مماثل فيما يتعلق بالزمان: فإنه يهب الدوام لما هو عابر في الحياة العادية، سواء تعلق الأمر بابتسامة وقتية، أو بالتواء متهكم للفم أو تجليات لا تكاد تدرك في الحياة الروحية للإنسان، وكذلك الحال في الأحداث الجارية التي تغدو وتروح، والتي لا تبقى إلاّ لحظات ثم سرعان ما تُنْسَى: فكل هذه الأشياء ينتزعها الفن من الوجود الفاني الزائل. وفي هذا يتجلى تفوق الفن على الطبيعة.

لكن في هذه المثالية الشكلية ما يهمنا خصوصاً ليس هو المضمون نفسه، بل المتعة التي يحدثها فينا إخراج هذا المضمون إلى الوجود الخارجي ويجب على التمثيل هاهنا أن يبدو طبيعياً، لكن هذه الطبيعة ليست هي مجرد الطبيعة، بل الفعل الذي به تُقدَّم المادية المحسوسة والظروف الخارجية. إننا نشعر بالسرور من مشاهدة تجلٍّ طبيعي، هو مدين بوجوده للروح التي أنتجته دون استعانة بأية وسيلة من الوسائل التي تقدمها الطبيعة. فالموضوعات التي يمثلها الفن تسحرنا، لا لأنها طبيعية هكذا، وإنما لأنها عَمِلت بطريقة طبيعية. لكن المتعة الأعمق إما تستشعر من كون المضمون لم يمثل فقط على الشكل الذي هو عليه في الوجود المباشر، وإنما خصوصاً لأنه حين يتناوله العقل فإنه يكبر في داخل هذا الشكل ويتخذ وجهة جيدة. إن كل ما يوجد بحسب الطبيعة لا يوجد إلاّ في حالة فردية، وذلك من جميع وجهات النظر. أما التمثيل بواسطة الفن، فهو على عكس ذلك، ينطوي على

تعيين للكلي، ولكل ما يصدر عنه يتخذ بفضل هذا، طابع العموم المقابل للفردانية الطبيعية. ومن هذه الناحية نجد أن التمثيل بالفن يمتاز بأن لديه قدرة أكبر، وبأنه يستطيع إدراك الباطن وإبرازه في الخارج على نحوٍ يجعله مرئياً. والعمل الفني ليس فقط تجلياً عامّاً، بل هو أيضاً تحديد عيني.

والفنان حين يرسم الشكل الإنساني لا يصنع صنيع من يرمّم اللوحات القديمة. إن مرمّم اللوحات القديمة يستعين، في المواضع التي يرممها، كل الكسور التي حدثت نتيجة لزوال الدهان والألوان، ويغطي بما يشبه الشبكة، سائر الأجزاء القديمة في اللوحة. بل إن من يرسم صور أشخاص ينسى تفصيلات مثل بقع الندوب، والبثور الصغيرة، وآثار التطعيم، والبقع الناجمة عن أمراض الكبد، الخ. والتصوير المزعوم أنه يتبع النزعة الطبيعية عند الفنان[1] دنّر Denner لا يعده أحدٌ من الناس نموذجاً يحتذى. وكذلك العضلات والعروق يجب أن يكون رسمها خفيفاً أولياً، لا أن ترسم بدقة وبتفاصيلها الطبيعية وذلك لأنه في هذا كله لا يوجد إلا قليل، أو لا يوجد مطلقاً، أي عنصر من الروحية؛ والوجه الإنساني هو الذي يصلح للتعبير عما هو روحي.

ولهذا السبب يجب ألا نعدّ دليلاً على انحطاطنا أننا نملك تماثيل عارية أقل مما كان يملك القدماء (اليونان والرومان). وفي مقابل ذلك، فإن تفصيل ملابسنا الحالية خالٍ من الفن ومبتذل، إذا ما قورن بملابس القدماء، فإن هذه ذات طابع مثالي أكبر. إن الغرض من ملابسنا، وكذلك الحال في ملابس القدماء، هو ستر الأجسام. لكن الملابس، كما هي مصوّرة في أعمال القدماء الفنية هي سطوح متفاوتة في الهلامية وانعدام الشكل، وهي في حاجة إلى سَنَد من الجسم: الأكتاف مثلاً. وفيما عدا ذلك، فإن القماش يظل قابلاً للتشكيل؛ إنه ينزل بحريّة وبساطة بفضل ثقله ويتخذ هذا الشكل أو ذاك بحسب وضع الجسم وحركات الأعضاء. فإن ما يكوّن الجانب المثالي في الثوب هو التصميم الذي يبيّن أن الخارج هو فقط من أجل خدمة التعبير المتغير عن الروح ـ وهذا التعبير يتجلى في الجسم: وينتج عن هذا أن الشكل الخاص بتلافيف الثوب، وترتيب الثنايا، والكيفية التي عليها ننزل أو تُصْعِد هذه التلافيف إنما تتحدد فقط بواسطة الباطن، ولا تتكيف إلا وقتياً على هذا

---

(١) دنّر Balthasar (١٦٨٥ ـ ١٧٤٩). مصوِّر ألماني.

الوضع أو ذاك، أو مع حركة بعينها. وأما في ملابسنا الحديثة فالأمر على العكس من ذلك: يتبدى الشكل في حالة من الكمال النهائي. فالقماش يقطع ويخيط وفقاً لشكل الجسم المخصص له، حتى إن الثوب يمنع ـ جزئياً، إن لم يكن كلياً ـ الجسم من أن يتشكل بنفسه، وأن ينزل أو يصعد على هواه. وحتى شكل الثنايا يثبته التفصيل، وعلى وجه العموم نجد أن التفصيل والنزول يتحددان نهائياً بواسطة عمل الخيّاط. صحيح أن تركيب الجسم يحدد، بشكل عام، بشكل الملابس، ولكن اتخاذ شكل الجسم، وفقاً لـ «موضة» مصطلح عليها أو لنزوة وقتية في عصر معين فإن الملابس لا تفلح إلاّ في تشويه أعضاء الجسم الإنساني، ويبقى التفصيل كما هو، دون أن يخضع لتأثير وضع الجسم وحركاته. فأكمام الجاكتة، مثلاً، وأرجل البنطلونات تظل كما هي، مهما تكن حركات الأذرع والسيقان. وقصارى ما هناك هو أن تمثل الثنية نوعاً من المرونة، لكن هذه المرونة تظل محدودة بواسطة الخياطة.

وينتج عن هذا كله أن ملابسنا، من حيث هي خارجية، لم تتخلص من الباطن بدرجة كافية كيما تظهر بعد ذلك أنها مشكلة بحسب الباطن. إنها في محاكاتها الزائفة للشكل الطبيعي، تظل دائماً هي هي، بسبب التفصيل الذي فرض عليها فرضاً نهائياً.

وما قلناه عن الملابس يَطبق على عدد كبير من الأمور الخاصة بالحياة الإنسانية، الضرورية في ذاتها والمشتركة بين كل الناس، لكنها ليست متناسبة مع المصالح الجوهرية، مع ما يكوّن ـ بمضمونه ـ الجانب العام للوجود الإنساني: جانبه الإنساني الجوهري الخالص.

ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن التمثيل الفني كما يتحقق في الشعر، وليس بدون حق نظر الناس إلى هوميروس على أنه الشاعر الذي أعطى للنزعة الطبيعية أسمى تعبير عنها. ومع ذلك فإنه رغم ولعه الشديد بما هو عيني وواقعي، فإنه رأى نفسه مضطراً إلى عدم التحدث عنه إلاّ بشكل عام؛ ولا يخطر ببال أحد أن يلومه على أنه لم يصف العيني والواقعي على نحو مفصّل، وبشكله الحقيقي والطبيعي. فهو مثلاً حينما يصف جسم آخيلوس فإنه يتحدث عن جبهته العالية، وأنفه المناسب، وساقيه الطويلتين والقويتين، دون أن يصف بالتفصيل الخصائص الحقيقية لهذه الأعضاء، وشكل كل جزء من أجزاء جسمه بعضها بالنسبة إلى بعض، ولون

جسمه، وبالجملة، كل التفاصيل التي تقتضيها النزعة الطبيعية، بالمعنى الحرفي لهذا اللفظ.

ثم إن طريقة التعبير في الشعر تقوم في تقديم تصوير عام، وذلك على خلاف طريقة التعبير الطبيعية التي إنما تتعلق أساساً بالتفاصيل الجزئية. ذلك أن الشاعر يقوّم الشيء بدلاً من الاسم، الكلمة التي يبدو فيها ما هو فرديّ على شكل ما هو عام، لأن للكلمة طابعاً عاماً إذ هي نتاج الامتثال العقلي.

وعلى الشعر أن يبرز الوجه الجوهري في الأشياء، وهذا الجوهري هو المثل الأعلى، وليس وصف ما هو موجود فقط مع تفاصيله مما يولّد الضيق والسأم.

ومن حيث العموم تختلف الفنون فيما بينها: فبعضها لها طابع أكثر مثالية وبعضها الآخر أيسر للإدراك الخارجي. فالنحت، مثلاً، أكثر تجريداً من الرسم؛ وفيما يتعلق بالشعر نجد أن القصائد الملحمية أقل حظاً من الحياة الخارجية، من التمثيل المسرحي، إذ أصحاب الملاحم تقدم للإدراك لوحات عينية للأحداث، بينما المؤلفون المسرحيّون ينبغي عليهم أن يركزوا كل انتباههم على البواعث الباطنة للأفعال، وعلى التأثيرات التي تخضع لها الإرادة وردود فعلها على هذه التأثيرات.

ويوجد في العالم الروحي طبيعة مبتذلة إما خارجياً، وإما باطناً: طبيعة مبتذلة خارجية لأنها تناظر باطناً مبتذلاً، ولأنها إظهار لميول رديئة مثل الحسد، الغيرة، الجَشَع، الحقارة، الحِسّية. صحيح أن هذه الطبيعة المبتذلة قد تقدم إلى الفن موضوعات، وهو أمر يحدث كثيراً، لكن يحدث حينئذ أن الاهتمام الجوهري لا يتعلق بالموضوع بما هو موضوع، بل بالكيفية والفن الذي به يستخدم هذا الموضوع. والرسم المسمى بالرسم النوعي هو الذي حقق هذه الموضوعات، والهولنديون قد أوصلوه إلى أعلى درجات الكمال. ما الذي اجتذب الهولنديين إلى هذا النوع، وما هو المضمون الذي تعبر عنه هذه اللوحات الصغيرة التي تجتذب اجتذاباً لا يقاوم، بينما هي تستحق أن تطّرح جانباً أو تنبذ بوصفها تمثل الطبيعة المبتذلة؟ السبب هو أننا لو أمعنا النظر في الموضوعات الحقيقية لهذه اللوحات، لوجدنا أنها أقل ابتذالاً مما يعتقده الناس. لقد وجد الهولنديون مضمون لوحاتهم في داخل ذواتهم، وفي واقع حياتهم؛ ولا حق لنا في أن نلومهم لأنهم أعطوا لهذا الواقع حقيقة جديدة بتمثيله بواسطة الفن. إن ما نقدمه إلى عيون المعاصرين وعقولهم ينبغي أن يكون من الأمور التي ألفوها من قبل، وإلا لما كان من الممكن

اجتذاب اهتمامهم. فإن أردنا أن نعرف ماذا كان يهمّ الهولنديين، فعلينا أن نستجوب تاريخهم. إن الهولنديين قد خلقوا بأنفسهم الجزء الأكبر من الأرض التي يعيشون عليها، وكان عليهم أن يدافعوا عنها ضد هجمات البحر؛ وسكان المدن والقرى قد زعزعوا سلطان الأسبان في عهد فيليب الثاني بن شارلكان هذا الملك الجبار في العالم، وحصّلوا مع الحرية السياسية الحرية الدينية. فهذه الوطنية وروح المبادرة في الأمور الصغرى كما في الأمور الكبرى، في بلدهم، كما على البحار الشاسعة، وهذا الرخاء الساحر والأمين، وذلك الوعي بالذات الفياض والمرح - كل هذا هم لا يدينون به إلاّ لأنفسهم ولنشاطهم هم، وهذا هو ما يكوّن المضمون العام للوحات التي رسمها فنانوهم. إن مضمونها ليس مبتذلاً، وأمامها يجب على المرء أن يتخذ سِمة رجل بلاط عائد من اجتماع حَسَن. وهذا الطابع من الوطنية القوية هو الذي نجده في لوحة رامبرانت[1] Rembrant التي عنوانها: «دورية ليلية» الموجودة في متحف المملكة في أمستردام، ونجده في صور الأشخاص الذين رسمهم فان ديك[2] van Dyck، وفي مناظر الفرسان التي رسمها ڤاوڤرمان Wouwerman، بل نجدها أيضاً في الاحتفالات الصاخبة الفاجرة، والأفراح وألوان المزاح التي يقدمها الفلاحون. وفي معرض اللوحات في هذه السنة - هكذ يقول هيجل - توجد لوحات جيدة من هذا النوع، لكن فنّها بعيد عن أن يساوي فن اللوحات الهولندية، وحتى من حيث مضمونها لا يوجد فيها نفس السرور ولا نفس الحرية. فنحن نشاهد - مثلاً - امرأة تذهب إلى الحانة من أجل أن تتشاجر مع زوجها. وينتج عن هذا منظر فيه الأشخاص مملوءون بالحنق والغضب الشديد. أما عند الهولنديين فإن الأمر بالعكس: في حاناتهم، وأعراسهم ورقصاتهم ومآدبهم ومشاربهم قد توجد أحياناً مشاجرات ولكمات، لكن الأمور في مجموعها تحدث في مرح وسرور، والنساء والفتيات موجودات هناك أيضاً، وعاطفة الحرية التي تذهب إلى حد الفوضى العارمة تسري في الجميع. إن هذا الابتهاج الروحي يولّد لذة شريفة، ويستولي حتى على الحيوانات، ويهب الأشخاص تعبيرً عن الرضا والاستمتاع. وهذه الحرية الروحية

---

(١) مصوّر ورسام وحفّار هولندي (ليون ١٦٠٦ - أمستردام ١٦٦٩). ولوحته التي اشتهرت باسم «دورية في الليل» اسمها الأصلي: «فصيلة الكابتن فرانتس كوك» وقد رسمها في سنة ١٦٤٢.

(٢) أنطوان فان ديك: مصور ورسام وحفّار فلامنكي (ولد في أنڤرس ١٥٩٩ - توفي في لندن سنة ١٦٤١) ومن أشهر لوحاته: «الإنزال من الصليب»؛ «العذراء والطفل»، «ڤينوس وڤولكان».

النضرة وهذه الحياة الفياضة هما اللتان تسيطران على التصميم والتنفيذ اللذين يكوّنان روح هذه اللوحات، تلك الروح السامية القيّمة.

ولهذه الأسباب نفسها يمكن أن نصف بالبراعة الفائقة لوحة «الشحّاذين الصغار» التي رسمها موريو[1] Murillo (وتوجد في المتحف المركزي في ميونخ). إن موضوعها، لو نظر إليه من الخارج، فإنه يكوّن جزءاً من الطبيعة المبتذلة: فالأمّ تفلّي ولدها الصغير بينما هو يمضغ قطعة من الخبز في هدوء؛ وشخصان آخران عليهما أسمال بالية ممزقة ويأكلان شماماً وعنباً. لكن حتى من خلال هذا الفقر وشبه العُري يشفّ، باطناً وخارجياً، عدم اهتمام كامل: كامل كمال عدم اهتمام الدرويش، ويصحب عدم الاهتمام هذا شعور عميق بالصحة وبالابتهاج بالحياة. إن عدم المبالاة هذه تجاه العالم الخارجي وهذه الحرية الباطنة التي لا سلطان للخارج عليها ـ يكوّنان مفهوم المثل الأعلى. ويوجد في باريس صورة لشاب، رسمها رفائيل: إنه جالس، متبطل، ورأسه يستند على أحد ذراعيه، وهو يحدق في البُعْد الطلق بسعادة ورضا غير مبالٍ، إلى درجة أن المرء لا يملك أن ينتزع نفسه من تأمل هذه اللوحة التي تزخر بالصحة الروحية البهيجة. ونحن نشعر بنفس الشعور بالرضا أمام الأولاد الذين رسمهم موريو. إننا نشاهد أنهم لا يهمهم شيء، ولا يشغلهم شيء؛ وليس هذا ناتجاً من بلادة في الذهن، وإنما لأنهم راضون قانعون سعداء مثل آلهة الأولمپ؛ إنهم لا يعملون شيئاً، ولا يقولون شيئاً، بل هم ناس من نفس الطراز، لا يعرفون السخط ولا عدم الحرية في ذاتها، وهذا يجعلهم بالإمكان العام ـ مستعدين لكل شيء، حتى إننا نشعر بأن هؤلاء الأولاد يمكن أن يكون لهم مستقبل لا ندري ماذا سيكون. وتلك تصورات فنّية تختلف كل الاختلاف عن تلك التصورات التي تفضي إلى تصور امرأة سليطة اللسان مشاكسة، أو فلاح يعقد سوطه، أو سائق نائم على القش.

لكن هذه اللوحات التي من هذا النوع يجب أن تكون صغيرة الحجم وأن تبدو ـ في كل مظهرها الخارجي ـ كشيء تافه، بحيث تمكننا من أن نهيمن على الموضوع الخارجي ومضمون اللوحة معاً. وليس من المقبول أن تمثل هذه الموضوعات في

(١) برتولوميه استبان موريو: مصور اسباني (أشبيلية ١٦١٨ ـ أشبيلية ١٦٨٢). من أشهر لوحاته لوحة بعنوان: «الولد الشحّاذ»، وتوجد في متحف اللوفر بباريس.

حجمها الطبيعي، وأن يَدَّعي إظهارها في شمولها، بدعوى من الواقعية.

وعلى هذا النحو ينبغي أن نفهم إمكان دخول الطبيعة المبتذلة في مجال الفن.

لكن يوحد للعين موضوعات أكثر مثالية وسمّواً من أجل تمثيل هذا الابتهاج بالحياة وتلك الأمانة البورجوازية. ذلك لأن للإنسان مصالح وأهدافاً أسمى تنشأ عن تفتح الروح وتعمقها وهي تسعى إلى تحقيقها في انسجام مع نفسها. إن الفن الكبير هو ذلك الذي يتخذ مهمةً له تصوير هذا المضمون الأسمى.

وهنا ينبثق السؤال: أين ينبغي أن توجد الأشكال المناسبة لنواتج الروح هذه؟ البعض يزعم أنه ما دام الفنان يحمل في باطنه هذه الأفكار العامة التي هو مُبْدِعها، فإن من الواجب أن يجد هو نفسه في داخل نفسه، بواسطة فعل إبداع آخر، الأشكالَ الملائمة لهذه الأفكار، مثل أشكال الآلهة اليونانيين، فأشكال السيد المسيح والحواريين والقديسين، الخ. لكن يعترض على وجهة النظر هذه خصوصاً فون رومؤر von Rumorr الذي يزعم أن الفنانين قد ضلّوا السبيل حين اخترعوا هم أنفسهم أشكالهم، مبتعدين هكذا عن الطبيعة، ويشيد ـ في مقابل ذلك ـ بروائع الفنانين الإيطاليين والهولنديين. إنه يأخذ على علم الجمال الذي ظهر في الستين سنة الأخيرة أنه سعى إلى إثبات «أن الهدف، بل الهدف الرئيسي للفن هو تحسين وتصحيح الإبداع في مختلف تجلياته، وانتاج أشكال إرادية يقصد منها تجميل المخلوقات وتعويض الجنس الإنساني الفاني كما لم يستطع هو نفسه أن يعطيه بطبيعة الأشكال الأكثر جمالاً» («أبحاث إيطالية»، جـ١ ص١٠٥). ولهذا فإنه ينصح الفنان أن «يتخلى عن النية الشيطانية لإضفاء النبل ولتحويل ـ أو أياً كانت الكلمة التي يمكن أن ندل بها على هذا الإدعاء الذي تدعيه الروح الإنسانية في ميدان الفن ـ الأشكال الطبيعية» (ص٦٣ من كتاب فون رومؤر المذكور). وهو مقتنع بأنه حتى أسمى الموضوعات الروحية يمكن أن نجد لها في الواقع المعطى أشكالاً خارجية مرضية، وتبعاً لهذا فإن التمثيل الفنّي، وإن تعلق بموضوعات هي في قمة الروحانية يجب ألا يكون الأساس فيه هو العلامات المختارة بكل حرية، بل يجب أن يكون أساسه هو الأشكال العضوية المحدد معناها بواسطة الطبيعة. وهو حين يقول ذلك إنما يفكر في الأشكال المثالية في العصر القديم (اليوناني والروماني)، التي وصفها فنكلمن الذي لا ينسى فضله في هذا الميدان، على الرغم من الأخطاء التي ربما

وقع فيها بحسب رأي رومؤر، فيما يتصل بتفسير بعض الخصائص أو العلامات الجزئية؛ ومثال تلك الأخطاء ما ظنه ڤنكلمن من أن تطويل البطن في الجسم هو من مميزات الأشكال المثالية عند القدماء، بينما هو في رأي رومؤر خاصية في التماثيل الرومانية وحدها. وهو يطالب بأن ينصرف الفنان إلى دراسة الأشكال الطبيعية لأن رومؤر يرى أنها تجليات الجمال الحقيقي، لأن الجمال الأهم ـ هكذا يقول ـ يقوم على أساس راموز الأشكال التي لها جذور في الطبيعة، لا في إرادة الإنسان.

ورأي هيجل في هذه المسألة، مسألة التعارض بين المثل الأعلى في الفن وبين الطبيعة، يتلخص فيما يلي:

إن المثل الأعلى في الفن يعبّر عن الروح، بينما الطبيعة خالية من الروح. ولهذا فإن المضمون الباطن للروح يجب ـ في الفن في درجاته العليا ـ أن يتلقى شكلاً خارجياً. وهذا المضمون موجود في الروح الإنسانية الواقعية، ويملك ـ شأنه شأن كل ما هو باطن في الإنسان ـ شكلاً خارجياً بواسطته يقوم بالتعبير. فإذا ما تقرر هذا، فلنسأل: هل توجد في الطبيعة أشكال وملامح هي من الجمال والتعبير بحيث يمكن الفن أن يستعين بها في تمثيل جوبيتر Jupiter في جلاله ووقاره وقوته، أو جونون، أو ڤينوس، أو القديس بطرس، أو المسيح، أو السيدة مريم العذراء ـ بحيث يمكن تصويرهم وفقاً لنماذج موجودة في الواقع الطبيعي؟ والجواب في نظر هيجل أن من العسير الإجابة عن هذا السؤال بطريقة حاسمة. فمن الناس من يزعم أنه شاهد في الواقع جمالاً كاملاً، بينما يقول آخرون إنه لم يشاهد في الواقع أي جمال كامل. وفضلاً عن ذلك فإن جمال الشكل لا يكوّن بعدُ ما نسميه المثل الأعلى في الجمال. والوجه الجميل ذو الشكل المنتظم، مثلاً، يمكن أن يكون بارداً وبدون تعبير. ثم إنه يدخل في تقدير الجمال، إلى جانب الشكل: الوضع، والسمة، والحركة في ملامح الوجه، وشكل الأعضاء، الخ. والتماثيل المنسوبة إلى فدياس[1] Phidias إنما تجتذبنا بما يسري فيها من حيوية.

(١) هو أعظم نحّات يوناني (ولد حوالي سنة ٤٩٠ ق.م. وتوفي بعد سنة ٤٣٠ ق.م.)، ويرتبط اسمه بروائع الفن اليوناني في أثينا في عهدها الزاهر، عهد بركليبس (٤٩٥ ق.م. ـ ٤٢٩ ق.م.). الذي عهد إليه بالإشراف على أعمال تجميل أثينا. وينسب إليه تمثال «أبولو» (في مدينة كاسل بألمانيا). و«أنادومين» (في متحف فانبزي بروما)، ولكننا نعرف تماثيله الأخرى مما كتبه بوزنها، ومنها تمثال =

ثم إنه لا يكفي الفنان أن يلتقط من هاهنا وهاهناك في الطبيعة ملامح وأشكالاً، أو أن يبحث في مجموعات الحفر على الخشب أو النحاس عن ملامح ووضعات، ابتغاء العثور على الأشكال الأكثر مناسباً مع المضمون الذي يريد التعبير عنه؛ لأن الجمع والبحث والاختيار لا يكفي: بل يجب على الفنان أن يكون خلاّقاً مبدعاً؛ ويجب عليه أن يكون على علم بالأشكال الملائمة وأن يلجأ إلى حساسيته من أجل أن يشكل في خياله عملاً فنياً ذا وحدة.

ـ ٣ ـ

تحديد المثل الأعلى

وعلينا بعد أن تحدثنا عن مفهوم المثل الأعلى ـ أن نفحص النقط التالية:

أ ـ تحديد المثل الأعلى بما هو كذلك؛

ب ـ تحديده من حيث هو يؤدي. بسبب خصائصه، إلى فوارق ذاتية، وهو ما يعبر عنه باللفظ: الفعل؛

جـ ـ التحديد الخارجي للمثل الأعلى.

ـ أ ـ

تحديد المثل الأعلى بما هو كذلك

١ ـ الإلهي بوصفه وحدة وكلية:

قلنا إن الإلهي يكوّن المركز الذي يترتب حوله التمثيلات في الفن. لكن الإلهي ـ منظوراً إليه كوحدة وكلية، لا يوجد إلاّ بالنسبة إلى الفكر؛ إنه كيان خالٍ من الشكل، ويفلت بهذا من العمل التشكيلي والتكويني الذي يقوم به الخيال. ولهذا السبب حُرّم على اليهود وعلى المسلمين أن يتصوروا الله بصورة قابلة للإدراك الحِسّي المتغير في المحسوس. ولهذا لا محل عندهم للفن التجسيمي

= «أثينة بربرماخوس» وكان من البرونز، وتمثال «آثينة لينا» و«أثينة بارثنون»، وأهمها جميعاً تمثال «زيوس»، كبير الآلهة اليونانيين، الذي كان يعدّ إحدى عجائب الدنيا السبع.

الذي تقوم مهمته في إبداع أشكال مزودة بحياة عينية. والشعر الغنائي هو وحده القادر، في انطلاقه نحو الله، على تمجيد قدرة الله وجلاله.

٢ ـ الإلٰهي بوصفه كثرة من الآلهة:

لكن الإلهي، وإن كانت الوحدة والكلية هما من صفاته، فإنه مع ذلك محدّد وبالتالي يفلت من التجريد، ويصير ميسوراً للعيان ويسمح بالتمثيل في أشكال. ومتى ما أدركه الخيال على شكل محدّد، فإن التنوع يدخل في كيفية تحديده؛ وحينئذ يبدأ السلطان الحقيقي للفن المثالي.

فنجد أولاً أن الجوهر الإلهي الذي هو في جوهره واحد، ينقسم مع ذلك إلى كثرة من الآلهة المستقلين القائمين بأنفسهم. وهو ما نجده في الفن اليوناني حيث تتعدد الآلهة. بل إنه في التصور المسيحي نفسه نجد أن الله، مع احتفاظه بوحدته الروحية يشارك في الحياة الأرضية والدنيوية كإنسان حقيقي، وذلك في شخص يسوع المسيح.

ونجد ثانياً أن الإلٰهي، بتجليه المحدد وحقيقته الواقعية، حاضر في كل ما يستشعره الإنسان، وفي كل ما يريده وينقده. إذ نجد أن الناس الذين تسري فيهم روح الله، وهم القديسون، والشهداء، والسُّعَداء، والأتقياء بوجه عام، يصبحون موضوعات يتناولها الفن المثالي.

لكن مبدأ فردانية الإلهي يؤدي ثالثاً إلى خاصية الوجود الإنساني، لأن الروح الإنسانية في مجموعها، ومع كل ما يضطرب في أعماقها ويكوّن قوّتها، وكل عاطفة وكل وجدان وكل اهتمام عميق يجول في الصدر ـ وبالجملة: كل هذه الحياة العينية تكوّن المادة الحية للفن؛ والمثل الأعلى هو تمثيلها والتعبير عنها.

إن الإلٰهي، بوصفه روحاً محضة هو موضوع المعرفة المجردة فقط. لكن الروح المتجسدة في الواقع الفعّال ينتسب إلى الفن طالما كان لا يهيب إلا بالقلب الإنساني. وحينئذ تنبثق في الحال أفعال جزئية، وأخلاق محددة، ذوات أحوال ومواقف وقتية، وبالجملة كل أنواع الامتزاجات مع الواقع، بحيث أن المهمة الأولى التي ينبغي الفحص عنها هي الروابط الموجودة، في حضرة هذه الامتزاجات، بين المثل الأعلى والتحديد الذي تنجم عنه هذه الاقتراحات.

٣ ـ وقار المثل الأعلى:

لكنه، لكي يحتفظ المثل الأعلى بكل صفاته، لا بد أن الله، والمسيح، والحواريين والقديسين؛ والمؤمنين والأتقياء يمثلون أمامنا في وقارهم ورضاهم السعيدين وكأنهم لم تمسسهم الحياة الأرضية وبلاياها وتعقيداتها التي لا تحصى. والرسم والنحت خصوصاً هما اللذان نجحا في تمثيل مختلف الآلهة على نحو مثالي، وكذلك تمثيل المسيح المخلِّص، والحواريين والقديسين. ولكنّهم يمثلون وقد تخلصوا من كل عنصر لا يكوّن جزءاً من تحديدهم الصافي البسيط، ومن كل تأثير أو ظروف خارجية. وهذا الهدوء الأبدي الشامل، أو بالأحرى: هذا السكون من النشاط، كما هي الحال بالنسبة إلى هرقل مثلاً، هو الذي يكوّن، حتى في التحديد، الجانب المثالي في ذاته. فإذا انجرّت الآلهة في هذه التعقيدات فيجب أن تحتفظ ـ رغم كل شيء ـ بجلالها الأبديّ الذي لا يمكن مهاجمته. فمثلاً: جوبيتر، وجونون، وأبولو، والمرّيخ يمثلون قوى معيّنة، ولكنها قوى راسخة صامدة ثابتة، تحتفظ بحريتها واستقلالها، في الوقت الذي فيه تتوجه أفعالهم نحو الخارج. وهكذا ينبغي ألا يتجلى تحديد المثل الأعلى بخاصية واحدة، بل يجب أن تتجلى الحرية الروحية كشمول في ذاته يتضمن كل الإمكانيات في الوقت الذي لا يعتمد فيه إلا على نفسه.

ـ ب ـ

الفِعْل

إن التحديد المثالي يتضمن البراءة المحبوبة لسعادةٍ سماوية شبيهة بسعادة الملائكة، والوقار الساجي وجلالة قوة مستقلة قائمة على ذاتها، والتفوق والكفاية الكاملة اللذين يميزان ما هو جوهري بوجه عام. لكن ما هو باطن وروحي يتضمن إلى جانب ذلك، وفي نفس الوقت حركة فعّالة وتطوراً والتطور، بدوره، لا يمضي دون انحياز إلى جانب واحد وازدواج معاً. ذلك أن الروح الكاملة، الشاملة، وهي تتفتح في خصائصها الجزئية، تترك راحتها ابتغاء أن تغوص في عالم تمزقه الأضداد وتعكّره التعقيدات؛ حتى إذا ما انخرطت في هذا التشتت فإنها لا تستطيع أن تفلت من ألوان الشقاء والمصائب التي يعج بها العالم المتناهي.

وحتى الآلهة الخالدون الذين عبدهم أهل الشرك لا يعيشون في سلام دائم،

بل هم يتواجهون في صراعات تجرفها الوجدانات والمصالح المتعارضة، وهم مضطرون إلى الخضوع للمصير. بل إن إله المسيحيين هو الآخر لا يفلت من إهانته والآلام وعار الموت، ولا يستطيع أن يتحرر من الألم الذي يدفعه إلى أن يصرخ قائلاً: «ربي، إلهي! لماذا تخليت عني؟». والأم (السيدة مريم) تشعر بنفس الألم المُرّ؛ والحياة الإنسانية بوجه عام مصنوعة من المعارك والمنازعات والآلام. ذلك أن عظمة وقوة الإنسان إنما تقاسان بعظمة وقوة المعارضة التي تقدر الروح على التغلب عليها ابتغاء استعادة وحدتها. وعمق وشدة الذاتية يتجليان بمقدار ما الظروف التي عليها أن نقتصر عليها تكون أشد تناقضاً، والمعارضات التي عليها أن تواجهها تكون أكثر حِدة، دون أن تتوقف ـ في وسط هذه التناقضات والمعارضات ـ عن أن تبقى هي هي ذاتها. وفي هذا التفتح تتأكد قوة الصورة العقلية والمثل الأعلى، لأن القدرة تتجلى في أن تبقى هي هي ذاتها في السلب.

وما دام تحديد الجزئي للمثل الأعلى يجعله على صلة بالخارج ويدخله في عالم ليس هو ما يجب أن يكون، فعليها أن نبحث بأي مقدار التحديدات التي يدخل فيها المثل الأعلى هي قمينة بالمثالية أو قابلة لاكتساب المثالية.

ومن ثم ينبغي أن نلتفت إلى النقط الثلاث التالية:

أولاً: الحالة العامة للعالم الذي يحتوي على ظروف العمل الفردي، وطبيعته؛

ثانياً: خصائص الموقف الذي تحديده يُدْخِل في هذه الوحدة الجوهرية الاختلافات والتوتر الذي يفيد كباعث على الفعل.

ثالثاً: إدراك الذاتية للموقف الموجود ورد الفعل الذي بفضله ينتهي الصراع وتنحلّ الخلافات: وهذا هو الفعل بالمعنى الصحيح.

أولاً: الحالة العامة للعالم

الذاتية تحمل في باطنها الدوافع إلى التحرك والفعل بوجه عام، ابتغاء انجاز وتحقيق ما يعتلج في داخلها. فهي إذن في حاجة إلى العالم المحيط الذي يقدم إليها المجال العام لما تحققه فإذا كنا نتحدث عن الحالة فإننا نقصد بذلك الكيفية العامة التي بها ما هو جوهري فيها يتقوم، في نطاق الحقيقة الروحية. ومن هنا

يمكن أن نتحدث ـ مثلاً ـ عن حالة التعليم، والعلوم، والعاطفة الدينية، كما نتحدث عن حالة الأمور المالية، والقانون، وحياة الأسرة وسائر الخصائص. وما هذه إلاّ أشكال مختلفة لروح واحدة ومضمون واحد يتحقق فيها. ولهذا فإننا حين نتحدث عن حالة العالم فإننا نقصد حالة الوجود العامة التي للحقيقة الروحية. وعلينا إذن أن نبحث فيها من وجهة نظر الإرادة لأنه بواسطة الإرادة تدخل الروح في الوجود. فعلينا إذن أن نعرف كيف يجب أن تكون هذه الحالة العامة كيما تكون متفقة مع فردية المثل الأعلى.

وفي سبيل ذلك علينا أن نحدد النقط التالية:

إن المثل الأعلى هو وحدة في ذاته، وهو ليس فقط وحدة خارجية وشكلية، بل هو وحدة باطنة في المضمون نفسه. وهذا السند الجوهري على الذات هو الاكتفاء الذاتي، والهدوء وسعادة المثل الأعلى. وعلينا هنا أن نقرر أن حالة العالم، منظوراً إليها من ناحية الاستقلال يجب أن تتجلى على شكل الاستقلال كيما تتخذ شكل المثل الأعلى.

بيد أن لفظ: الاستقلال له معنيان فنحن نعدّه، بوجه عام، مستقلاً ما هو جوهري في ذاته، بسبب هذه الجوهرية، وكونه علة ذاته، بل نستطيع أن ننعته بأنه إلهي ومطلق. لكنه إذا بقي في هذا العموم والجوهرية فإنه لا يعود ذاتياً، ويجد معارضة عنيدة في الفردائية العينية. وفي هذه المعارضة، كما في كل معارضة بوجه عام، يختفي الاستقلال.

٢ ـ كما أننا اعتدنا أن ننسب الاستقلال إلى الفردية القائمة على ذاتها في رسوخ طابعها الذاتي. لكن الذاتية في تعارض مع ما هو جوهري حقاً في الوجود، وبهذا تفقد حالة الاستقلال والحرية. إن الاستقلال الحقيقي يقوم إذن في الوحدة والتداخل المتبادل بين الفردي والعام، وذلك بأن يتخذ العام وجوداً عينياً ومنفرداً، وأن لا تجد ذاتية الفردي قاعدة صلبة ومضموناً حقيقياً إلا في العام.

والناتج عن هذا هو أن حالة العالم، كيما تكون مستقلة، فإن العموم الجوهري لهذه الحالة يجب أن يتجلى على شكل الذاتية والضرب الأول من تجليّ هذه الهوية الذي يمكن أن يخطر على البال هو الفكر. ذلك أن الفكر هو ـ من ناحية ـ ذاتيّ، ومن ناحية أخرى فإن الناتج لفعالية الحقيقة هو العموم؛ وهو بهذا يحقق الاتحاد الحرّ بين

الفردي والعام. لكن الجانب العام في الفكر لا ينتسب إلى الفن، لأن الفن ينشد الجمال، وكذلك لا يوجد بالضرورة اتفاق بين الطبيعي والشكل والنشاط العملي للفردية الجزئية ـ من ناحية، وعموم الفكر، من ناحية أخرى، بحيث أنه يحدث، أو يمكن أن يحدث، فارق بين الذات بما هي كذلك، في واقعها العيني، وبين الذات المفكرة. ونفس الفارق يحدث في مضمون العامّ هو الآخر.

ويستخلص من هذا أن الحالة التي يوجد فيها تجليات المثل الأعلى في العالم هي حالة من العدوان غير المستقرة. وهذه الحالة هي التي يؤدي فيها الفن عمله.

ولو نظرنا في أحوال الدول على مدى التاريخ لأمكننا أن نميز بين حالين: حال الدولة المنظّمة التي فيها يكون الوجود الخارجي للإنسان محاطاً بالأمان، وأمواله في حمى من الاعتداء، ولا يملك ـ كملك خاص بالمعنى الحقيقي ـ إلا آراءه وأفكاره الشخصية؛ ثم حال الدولة الخالية من التنظيم السياسي، والتي فيها الأمان على النفس وعلى المال ـ يتوقفان على قوة كل فرد وشجاعته، وعليه هو بنفسه أن يحافظ على وجوده وعلى أمواله.

وهذه الحالة الأخيرة نحن نعزوها إلى العصر المسمى بـ «البطولي». وليس لنا هاهنا أن نبحث أيّ هاتين الحالتين: حالة التنظيم السياسي المستقر، وحالة العصر البطولي ـ هي الأفضل. وإنما يعنينا هنا أن نبحث في المثل الأعلى بالنسبة إلى الفن.

إن العصر البطولي يبدو لنا أنه العصر الذي فيه الفضيلة arete بالمعنى المفهوم من هذا اللفظ اليوناني كانت الأساس والدافع إلى الأفعال. وعلينا أن نميز بين (arete اليونانية والـ virtus اللاتينية. لقد كان للرومان منبتهم ووطنهم ونظمهم القانونية، وانمحت الشخصيات عندهم أمام الأمبراطورية التي كانت غاية كلية عامة عندهم. فكانت الـ virtus عند الرومان[١] هي الوطن، وعظمته وقوّته. لكن الأبطال، على عكس ذلك، هم الأفراد الذين يستغلون بعواطفهم وإرادتهم الفردية، ويحملون كل المسؤولية عن الأفعال التي ينجزونها؛ وهم الذين، بدافع من إرادتهم

(١) virtus اللاتينية معناها: القوة البدنية والشجاعة والرجولية. أما اللفظة اليونانية فتعني صفة أخلاقية: الفطنة، الشجاعة المعنوية، العدالة، الكرم، الصراحة. انظر أرسطو: «الأخلاق إلى نيقوماخوس» المقالة الثانية.

الخاصة يحققون ما هو عادل وأخلاقي وهذه الوحدة المباشرة بين الجوهري وفردية الميول واتجاهات الإرادة - هي التي تميّز الفضيلة اليونانية، حتى إن الفردية تحمل في داخلها قانونها الخاص دون أن تخضع لقانون وحكم ومحكمة خارجية. وعلى هذا النحو نجد، مثلاً، أن الأبطال اليونانيين هم نواتج عصر سابق على القانون، أو يصيرون مؤسسين لدول، بحيث أن القانون والنظام والأخلاق تصدر عنهم وتتجلى كأشياء ابتدعوهم ابتداعاً فردياً يظل مرتبطاً بذكراهم. وبهذه المثالية كان هرقل يمجده الأوائل (اليونانيون)، إذ رأوا فيه المثل الأعلى للأزمنة الأولى. والفضيلة الحرة المستقلة التي كانت تسري في إرادة الفرد فتثير حفيظته ضد المظالم وتدفعه إلى مصارعة المردة الإنسانيين والطبيعيين لا شأن لها بالحالة العامة في ذلك الزمان، بل هي خاصية خاصة بهذا الفرد وحده. ومع ذلك فإن هذا البطل لم يكن بطلاً أخلاقياً، ويشهد للمؤلف حكاية الخمسين بنتاً، بنات ثسپيوس Thepios اللواتي أنجبهن في ليلة واحدة؛ ولكنه يبدو، بوجه عام، أنه تشخّص لتلك القوة المستقلة تمام الاستقلال التي هي ميزة مقصورة على العادل؛ ومن أجل أن يحقق العدالة، باختياره وإرادته الخاصة، يتعرض لمتاعب ويقوم بأعمال لا حصر لها. صحيح أنه يؤدي جزءاً من هذه الأعمال في خدمة وبأمر من يورستيا Eurysthéi، لكن هذه العلاقة ليست إلاّ علاقة مجردة، وليست قانونية ولا متشددة بحيث لا تستطيع أن تسلبه القدرة على العمل في حرية واستقلال. وتلك أيضاً كانت حال أبطال هوميروس. صحيح أنه كان لهم رئيس مشترك، لكن ما كان يربطهم بعضهم ببعض لم يكن قانوناً ثابتاً لا يتغير يفرض عليهم الخضوع؛ إنما كان اتباعهم لأجاممنون أمراً تلقائياً وعن قرار حرّ، ولم يكن أجاممنون ملكاً بالمعنى الحالي لهذا اللفظ. ولهذا كان كل بطل يسدي النصيحة، وآخيل لما غضب انفصل عن الباقين، وكان كل واحد منهم يغدو ويروح، ويحارب ويستريح كيفما شاء.

«ونجد عند أبطال الشعر العربي القديم نفس الاستقلال: إنهم أيضاً لم يكونوا مرتبطين بأي تنظيم محدد تحديداً نهائياً لا يكون فيه كل واحد إلاّ جزءاً من مجموع بل كان عضواً في مجموع مفكك ومن السهل تفكيكه. وأبطال «الشاهنامة» للفردوسي ينعمون باستقلال تام»[1].

---

(١) راجع عن معرفة الألمان بالشعر العربي والفارسي ترجمتنا «للديوان الشرقي للمؤلف الغربي» لجيته، =

وفي الغرب المسيحي، كان النظام الإقطاعي والفروسية هما التربة التي منها نشأت طبقة الأبطال والشخصيات الغيورة على استقلالها. ولنذكر على سبيل المثال أبطال «المائدة المستديرة»، ثم حلقة الأبطال التي كان شارلمان يحتل المركز فيها. لقد كان شارلمان، مثل أجاممنون، محاطاً بأبطال أحرار كان عاجزاً عن صدهم، لأنه كان مضطراً إلى استشارتهم في كل مناسبة، وكان يراهم لا يتبعون إلاّ أهواءهم. وعبثاً كان يزمجر مثل الإله جويتر على قمة جبل الأولمپ، فقد تخلوا عنه في وسط مغامراته كيما يقوم كل واحد منهم بمغامرة لحسابه الشخصي الخاص. كذلك نجد المثال الكامل لهذا الموقف في حالة «السّيد» القمبطور Cid. إنه هو الآخر كان عضواً في عُصْبة، ولما كان مرتبطاً بملكه فقد كان عليه أن يؤدي واجباته تجاه سيده هذا؛ لكن تعارض مع هذا الالتزام تجاه الملك ناموس الشرف وصوت شخصية البطل، هذا الصوت الذي لا يقاوم، ولمعانه هو الظاهر، ونبالته ومجده. وهنا أيضاً لم يكن في استطاعة الملك أن يصدر قراراً وأن ينهي الحرب إلا بعد استشارة أتباعه وأخذ موافقتهم. فإن لم يشاؤوا أن يحاربوا، لم يحاربوا، حتى لو كانت أغلبية الأصوات ضدهم؛ فكل واحد منهم كان هناك من أجل ذاته هو، وكان يستمد من ذاته هو إرادته للفعل وقوته عليه. وثم مثل آخر لا يقل وضوحاً على الاستقلال المتحدّي وهو الأبطال «المُسْلمون»[1] Sarrasins فهم يظهرون بمظهر أوضح في الاستقلال بالإرادة. وحكاية «الثعلب السيّد» Reinecke Fuchs تقدم إلينا وجهاً متجدداً لهذا الموقف: صحيح أن الأسد هو السيد والملك، لكن الذئب والدب، الخ يجلسون في مجلسه الاستشاري، والثعلب السيّد والآخرون يفعلون ما يشاؤون. وفي حالة الشكوى، يتخلص الثعلب الماكر بالحيلة والدهاء، أو يستخدم لصالحه مصالح الملك والملكة الخاصة لتملّق سيّده (الأسد) وجعله ينحاز إلى الجانب الذي يريده هذا الثعلب.

= وخصوصاً تعليقات جيته في آخر الديوان، والتي فيها تناول الشعر العربي والفارسي، وتحدث عن فردوسي.

(١) كلمة saraseni في لاتينية العصور الوسطى، ونظائرها في اللغات الأوروبية: sarrasins (في الفرنسية)، seracens (انجليزية)، saragene (ألمانية) - هي الرسم باللغات الأوروبية لكلمة «شرقيون». وحينما ترد في النصوص الأوروبية فهي تعني: «المسلمين» وليس لها أي معنى آخر ولكننا نجد الكلمة اللاتينية عند أميان مرسلان بمعنى: سكان البلاد العربية السعيدة، أي اليمن.

وكما أن البطل في العصر البطولي يؤلّف كتلة واحدة هو وإرادته وكل أفعاله وكل إنجازاته، فإنه ـ من ناحية أخرى ـ لا ينفصل عن نتائج أفعاله وآثارها. أما نحن في العصر الحالي، فإننا لا ننسب إلى أنفسنا أو إلى الآخرين الأفعال إلاّ بالقدر الذي به الفاعل على وعي بالكيفية التي بها فعل ما فعل وبالظروف التي تم فيها الفعل. فإن كانت الظروف ليست هي تلك التي كان الفرد على وعي بها، وإذا كان الموقف يمثل تحديدات أخرى غير تلك التي توقعها، فإن الإنسان الحديث لا يقبل تحمل المسؤولية الكاملة عما فعل، وينكر جزءاً مما أنجز، لأن جهله بالظروف أو سوء تقديمها يجعلان جزءاً مما فعل شيئاً لم يكن ما أراده، فلا ينسب إلى نفسه إلاّ ما كان على علم به وما قام به عن نية وقصد. فبالنسبة إلى الشخصية البطولية فإن هذه التفرقة غير موجودة، إنه يحقق ذاته كلها بكل فردانيتها، وفي مجموع أفعاله. وفي الزمن الذي تم فيه هذا الفعل لم يكن هذا الفعل جريمة، ذلك لأن الإنسان استخدم العنف مع أوديپ Oedipe. لكن هذا الإنسان كان أباه. لقد تزوج أوديپ ملكةً؛ وهذه الملكة كانت أمّه، وهكذا عقد زواجاً من محارم دون علم منه بذلك. ورغم ذلك نجده يتحمل كل المسؤولية عن جريمته هذه، ويعاقب نفسه بنفسه بوصفه قاتلاً لأبيه ومرتكباً جريمة الزنا بمحرم، هذا مع أنه قتل أباه وزنى بأمّه دون أن يعلم أن هذا أبوه وهذه أمّه. ودون أن يقصد إلى شيء من هذا. إن الخلق البطولي، بصلابته وشموله وتمامه، يرفض أن يجزّىء الخطأ إلى أجزاء، ولا يريد أن يعلم شيئاً عن إمكان التعارض بين النية الزانية وبين الفعل الموضوعي، بينما نشاهد في العصر الحديث، بتعقيداته وتفرعاته اللانهائية، أن كل واحد يسعى لإلقاء المسؤولية على غيره، وللإفلات من المسؤولية قدر الإمكان، المسؤولية عما ارتكب من خطأ. ومن هذه الناحية، فإن وجهة نظرنا أكثر أخلاقية، لأن ما يميز السلوك الأخلاقي في المقام الأول، هو المعرفة الذاتية بالظروف، والفكرة التي لدينا عن الخير والنية لتحقيقها في أعمالنا. أما في العصر البطولي، الذي فيه الفرد هو في جوهره واحد وهو الينبوع الوحيد لما هو موضوعي، فإن الشخص يعدُّ نفسه أنه يفعل وحده كل ما يفعل، وينسب إلى نفسه كل ما يحدث عنه من نتائج.

والفرد البطولي لا يضع فاصلاً بين ذاته وبين «الكل» الأخلاقي الذي يؤلف هو جزءاً منه، بل يعد نفسه مكوِّناً لوحدة جوهرية مع هذا «الكل». أما نحن فعلى العكس من ذلك، إننا وفقاً لأفكارنا الحالية ـ نفصل أشخاصنا، وما لها من غايات

ومصالح شخصية عن الغايات التي يسعى إليها هذا «الكل»؛ وما يفعله الفرد إنما يفعله من حيث هو شخص، ولا يعد نفسه مسؤولاً إلاّ عن أفعاله الخاصة، لا عن أفعال «الكل» الجوهري الذي يكوّن هو جزءاً منه. ومن هنا كان الفارق الذي نفترضه، مثلاً، بين الشخص والأسرة. لكن هذا الفصل كان غير موجود في العصر البطولي هناك كانت خطيئة الآباء تنتقل إلى الأبناء والأحفاد، وكان الجيل بأكمله يكفر عن جريمة فرد واحد. إن الأخطاء والجرائم كانت تؤلّف جزءاً من التراث المتوارث. ومثل هذه الإدانة تبدو لنا أمراً غير معقول، وكأنها خضوع لمصير أعمى. وإذا كنا بحسب رأينا نعتقد أن الأعمال الجليلة التي قام بها الأجداد لا تكفي لإضفاء النبل على الأبناء والأحفاد، فإننا نعتقد أيضاً أن الجرائم التي ارتكبت والآلام التي عونيت بواسطة الأجداد لا تكفي لكن تسربل بالعار الأحفاد وبالأحرى أن تدنّس أخلاقهم الذاتية. وأكثر من هذا: إنه بحسب وجهة نظرنا الحديثة فإن مصادرة الثروة الأسرية عقاب يجرح شعورنا بالحرية الذاتية العميقة. لكن في الشمول القديم، لا يعيش الفرد في حالة عزلة، بل هو عضو في أسرة، وفي قبيلة، ولهذا فإن أخلاقه وأفعال ومصير الأسرة هي أخلاف وأفعال ومصير كل واحد من أعضائها؛ وكل واحد منهم لا يخطر بباله أن ينكر هذه الأفعال أو أن يتملص من مصير أسرته؛ بل هي تحيا في داخله، وهو متمسك بها ويعد نفسه هو آباءه وما كانوا عليه وما تحملوه من آلام وما ارتكبوه من آثام. وقد يبدو لنا هذا التشدد أمراً مبالغاً فيه مفرطاً؛ لكن في مقابل ذلك نجد أن كون المرء لا يوجد إلا لنفسه ـ كما هي حالنا اليوم ـ مع ما يقتضيه ذلك من المزيد من الاستقلال الذاتي، إنما يرجع إلى الاستقلال المجرد الذي يقتضيه هذا الوضع، بينما الشخصية البطولية لها أخلاق أكثر مثالية ونفسها لا تقنع بالحرية واللانهائية الشكليتين شكلية خالصة، بل تتأحّد كلياً مع كل الجانب الجوهري للظروف الروحية التي تحققه. أن الجوهري فيها هو فرديّ مباشرة، والفرد، تبعاً لذلك، جوهري بما هو كذلك.

وهذا هو السبب في أن الفن يستعير أشكاله المثالية من العصر الأسطوري ومن ماضٍ بعيد بوجه عام. أما حينما يختار الأشخاص من العصر الحاضر ـ وشكلها الخاص ثابتٌ في مداركنا بكل تفاصيله ـ فإن التعديلات التي لا مناص للشاعر من أن يقوم بها فيها تتخذ مظهراً مصطنعاً ومتعمداً. أما الماضي فعلى العكس من ذلك: لا يحيا إلاّ في الذكرى، والذكرى بنفسها تخلق حول الأشخاص

والأحداث والأفعال جوّاً من العمومية لا يسمح بإظهار الخصائص الخارجية والعَرَضية. والفعل أو الخلق الواقعي يشتمل على عدد كبير من الظروف والأحوال الوسطى القليلة الأهمية، ومن الأصوات والأفعال المنعزلة والمتنوعة التي تنمحي في الصورة التي حفظتها الذكرى. ولهذا نجد الرسّام، وقد تحرر من أعراض الخارج، يشعر بأنه أقل التزاماً بما هو جزئي وفردي، حينما يريغ إلى بعث الأفعال والأخبار والأشخاص الذين ينتسبون إلى الماضي. وثم ميزة أخرى للعصر البطولي بالنسبة إلى العصور المتأخرة عنه والأكثر تطوراً منه، وهي أنه في العصر البطولي كل شخص وكل فرد بوجه عام لا يكون بعد في حضرة ما هو جوهري ولا في حضرة الأخلاق والقانون. ولا تفرض هذه نفسها عليه كضرورة قانونية، ومن هنا يتسع للشاعر المجال كي يحقق ما يقتضيه المثل الأعلى.

لهذا نجد شكسبير، مثلاً، يستعير موضوعات كثيرة في مسرحياته التراجيدية من الأخبار القديمة والحكايات العتيقة التي تتحدث عن دولة لم ترتفع بعدُ إلى مستوى التنظيم الراسخ، بل لا تزال فيها القوى التي للفرد تمارس تأثيراً حاسماً على التصورات والإنجازات. والعنصر الرئيسي في مسرحياته التاريخية هو ـ على العكس من ذلك ـ من طبيعة قانونية لأنه تاريخي، ولهذا السبب يبتعد عن كيفية التمثيل المثالي، على الرغم من أن المواقف والشخصيات تخضع بالضرورة لتأثير استقلال حريص عنيد. ومن الحق أيضاً أنه عند شخصيات هذه المسرحيات التاريخية نجد أن هذا الاستقلال ينحصر، في غالب الأحوال، في الثقة الشكلية المحض في الذات، بينما استقلال الشخصيات البطولية بالمعنى الصحيح يرجع أيضاً، بل وجوهرياً، إلى المضمون الذي جعلوا مهمتهم تقوم في تحقيقه.

وهذا يكفي لتفنيد رأي الذين يزعمون أن الأرض الخصبة لتحقيق المثل الأعلى هي الحالة الأدولية[1] Idyllique، بدعوى أنه في هذه الحالة لا يعرف الفصل بين ما هو مشروع وضروري وبين الفردانية. ذلك لأنه مهما كانت المواقف الأدولية بسيطة وساذجة، ومهما تكن بعيدة عن الابتذال الذي تحجّر فيه الوجود الروحي، فإن المضمون الخاص بهذه المواقف تافه لا أهمية له بحيث لا يصلح أن

(١) idylls: من الكلمة اليونانية: lidyllin، مقطوعة شعرية غنائية. وهي نوع من الشعر الغنائي القصير، وموضوعه حياة الرعاة مع مزجها بحادث غرامي.

يكون مجالا ومبرّراً للمثل الأعلى، إذ لا نجد هاهنا أي دافع من الدوافع الرئيسية للشخصية البطولية مثل: الوطن، الأخلاق، الأسرة، الخ، ولا أي إمكان لتولدها وتطورها، إذ ينحصر العنصر الجوهري في مضمون الحالات الأدولية في: ضياع نعجة، أو غرام بفتاة صغيرة. ولهذا نجد أن الشعر الأدولي لا يلجأ إليه إلا كملجأ للنفس التي تشعر بالحاجة إلى السكون، ويضاف إلى ذلك ـ كما عند جسنر Gessner مثلاً ـ الرقة الحلوة والطراوة الرخوة.

وثم عيب آخر في المواقف الأدولية في عصرنا الحاضر، وهو أن الطابع العالمي والريفي للعاطفة الغرامية، أو اللذة التي يحدثها احتساء فنجان من القهوة الطيّبة في الهواء الطلق يمثلان معنى تافهاً، لأنه في وصف هذه العواطف يصرف النظر عن كل علاقة بالغايات الأكثر عمقاً وثراءً من مجرد حياة الراعي في الريف ولهذا السبب ينبغي أن نمجد عبقرية جيته Goethe الذي وإن حصر «هرمن ودوروتيه» Hermann und Dorothee في محيط من هذا النوع، وركز اهتمامه على وجه محدود جداً من الحياة الحاضرة، فإنه طوّر الفعل الجاري في قصيدته هذه في جوّ تتصارع فيه الاهتمامات الكبيرة التي كانت عند الثورة الفرنسية وعند وطنه ألمانيا، ووضع بهذا رابطة بين المادة المحدودة لقضية وبين أعظم الأحداث وأجلّها في العالم آنذاك.

ونقول بوجه عام أن الشرور، والحروب، والمعارك، وأعمال الانتقام لا تتعارض مع المثل الأعلى؛ لكنها عادةً توضع في العصر الخرافي ـ البطولي حيث تتخذ وجهاً أشدّ خشونة وقسوة كلما كان العصر الذي يختار زماناً لهذه الأحداث أبعد عن سيادة القانون والأخلاق. فمثلاً. نشاهد في مغامرات الفرسان، أن الفرسان الجوّالة، الذين ارتحلوا لدفع الظلم وردع الظالمين المعتدين، قد وقعوا هم أنفسهم في وحشية أبشع وأشدّ قساوة، وكذلك تجد نفس الحالة من القسوة والوحشية في البطولة الدينية عند الشهداء. وعلى وجه العموم، مع ذلك، فإن المثل الأعلى المسيحي ـ هكذا يقول هيجل، يقوم في عمق النفس وداخلها، وهو لا يعبأ بالظروف الخارجية.

والفن يفضل محيطاً معيناً يضع فيه شخصياته على محيطات أخرى غيره: وهذا المحيط الذي يفضله هو محيط الأمراء. وليس هذا بسبب نزعة أرستقراطية في الفن، أو حُبّاً في التميُّز، وإنما هو بهذا يعبر عن حرية الإرادة والإبداع، التي

لا تتحقق إلاّ في تصوير أوساط الأمراء. ولهذا ـ مثلاً ـ في التراجيديا القديمة (اليونانية) نجد الجوقات (الكورس) التي تمثل الوسط العام غير المتشخص في أشخاص والمستسلم للعواطف، والتصورات، والأفكار، وفي هذا الوسط العام غير المتشخص يجري فعل معين. ومن هذا الوسط غير المتشخص تبرز بعد ذلك الأخلاق الفردية للشخصيات الفعّالة الذين هم قادة الشعب، وهم أبناء الأسَر الملكية الحاكمة. أي الأشخاص الذين ينتسبون إلى أوساط المحكومين، فإنهم حين يأخذون في الفعل داخل الحدود الضيقة المقررة لهم فإنهم يبدون مضطهدين مسحوقين؛ وذلك لأنه في الدول المتطورة يكون خضوع أوساط المحكومين خضوعاً كاملاً تقريباً، ومجال فعلهم محدوداً جداً، ووجداناتهم ومصالحهم تصطدم بضغوط الضرورة الخارجية؛ وتهديد القوة الغالبة التي للنظام المدني يظل دائماً مسلطاً على رؤوسهم، وهم أيضاً معرّضون لنزوات الطبقات العليا وأهوائها، حينما تستطيع هذه الطبقات العليا اللجوء إلى سلطة القوانين. وهذا التقييد من جانب الظروف الخارجية يحول دون أيّ استقلال. ولهذا فإن المواقف والأشخاص المستمدة من هذه الأوساط في البروز كما يريدون ويقدرون، وفي منح أنفسهم استقلالاً في الإرادة وفي الآراء وفي فكرتهم عن أنفسهم، تلك الفكرة التي هم محرومون منها في الحياة الواقعية والتي تزول عندما ينتهي الموقف الكوميدي. وتحت تأثير هذه الظروف الخارجية والموقف الزائف تجاه هذه الظروف يختفي هذا الاستقلال الوقتي المستعار. وهذه الظروف الخارجية تمثل بالنسبة إلى الطبقات الدنيا تهديداً أشد مما هو بالنسبة إلى السادة والأمراء. وفي مقابل ذلك نجد في مسرحية «خطيبة مسّينا» تأليف شلر أن دون سيزار على حق حين يصرخ «لا يوجد قاضٍ يحكم عليّ» (أو: لا يوجد قاضٍ فوقي)؛ وإذا رضي بأن يُعاقَب، فإنه يريد أن يكون هو الذي يُصّدر الحكم وينفّذه على نفسه بنفسه، لأنه غير خاضع لأية ضرورة خارجية صادرة عن الحق والقانون؛ وفيما يتعلق بالعقاب فإنه لا يتوقف إلاّ عليه هو. صحيح أن شخصيات شكسبير لا تنتسب كلها إلى أوساط الأمراء وتبقى جزئياً على أرض تاريخية، وليست أسطورية، لكنها موجودة في عصور حروب مدنية، بينما الأسس التي يقوم عليها النظام متزعزعة والروابط التي لونتها القوانين منحلّة، وهذا من شأنه أن يهب هذه الشخصيات الدرجة التصورية من الاستقلال والحكم الذاتي.

ثانيا: الطابع المبتذل للزمن الحاضر

فإذا التفتنا الآن إلى العالم الحالي، بالأحوال المتطورة لحياته القانونية والأخلاقية والسياسية، فإننا مضطرون إلى الإقرار بأن إمكانياته في الإبداع المثالي محدودة جداً. ذلك لأن الأوساط التي لا يزال باقياً فيها مكان للاستقلال بالقرارات الجزئية هي أوساط قليلة ومحدودة جداً. والفضائل المنزلية والمدنية التي تكوّن المثل الأعلى للرجال الشرفاء والنساء الطيبات، بالقدر الذي به إرادتهم ونشاطهم لا يتجاوزان المجالات التي فيها الإنسان ـ من حيث هو فرد ـ لا يزال يفعل بحريّة، أي أنه هو من هو ويفعل ما يفعل غير مطيع إلاّ لصوت إرادته الفردية ـ نقول: إن هذه الفضائل هي التي تقدم، من هذا الاعتبار، المادة الرئيسية. لكنه يعوز هذا المثل الأعلى مضمون هي أشد عمقاً، حتى إن الجانب الذاتي للأفكار يبقى هو الشيء المهم الوحيد، لأن المضمون يتحدد بواسطة الأحوال القائمة من قبل، وهكذا يتركز الاهتمام الجوهري في الكيفية التي بها يتجلى في الأفراد: في ذاتيتهم الباطنة، وفي أخلاقهم، الخ.

لكن لا يليق بنا أن نسعى إلى خلع صفات المثل الأعلى على قضاة أو حكام. ذلك لأن ممثل العدالة إذا سلب حسبما تقتضيه وظيفة واجبه، فإنه إنما يؤدي واجباً محدوداً التزم به، وفقاً للنظام القائم، قد فرضه عليه القانون، وما يضيف إليه موظفو الدولة من لطف في المعاملة، وحصانة، الخ ـ لا يكوّن الأمر الرئيسي ولا المضمون الجوهري، بل هو عنصر ثانوي يستوي فيه الأمر.

كذلك حكام اليوم ليسوا القمة العينية للكل، كما كانت هي الحال في العصر الأسطوري، بل هم مركز متفاوت في التجريد لنظم راسخة تحميها قوانين ودساتير. إن حكام العصر الحاضر قد تركوا أعمال الحكومة ذات الأهمية العظمى تفلت من بين أيديهم؛ ولم يعودوا هم الذين يقررون الحقوق ويضعون القوانين، والشؤون المالية، والنظام المدني والأمن العام لم تعد شؤوناً خاصة بهم؛ والحرب والسلام يتوقفان على الموقف السياسي العام وعلى العلاقات مع الدول الأجنبية، وهذا الموقف وتلك العلاقات ليست من اختصاصهم ولا تتوقف على سلطتهم الشخصية. وحتى لو كان لهم السلطة العليا لاصدار القرار في هذه الأمور، فإن المضمون الحقيقي لهذه القرارات موجود بالفعل من قبل، يعني أن تكون لإرادتهم

نصيب في تشكيله، حتى إن من الممكن أن يقال إنه فيما يتعلق بالشؤون العامة والشيء العام فإن الإرادة الذاتية للحاكم لا تملك إلا سلطة شكلية تماماً. كذلك تجد أنه وإن كان لقائد الجيش سلطة كبيرة، في أيامنا هذه، إذ توضع في يديه أهداف ومصالح ذوات أهمية قصوى، وعلى فطنته وشجاعته وطاقته وروحه اتخاذ قرارات ذات أهمية قصوى ـ فمع ذلك فإن ما ينتسب، في هذه القرارات، إلى القائد شخصياً، أي ما يمكن أن يعد تجلياً لأخلاقه الذاتية هو شيء هين ضئيل. وفضلاً عن ذلك فإن المهام التي توكل إليه ليست نابعة من شخصيته، بل من ظروف لا تتوقف على إرادته؛ وليس هو الذي يخلق الوسائل التي تمكنه من تحقيق هذه المهامّ، بل على العكس من ذلك يزوّده الآخرون بها، ولا تخضع لإرادته، بل لها مكانها خارج شخصيته العسكرية.

وبالجملة، يمكن أن يقال إن الشخص، في الوضع الحالي للعالم، يمكن أن يفعل من تلقاء ذاته في بعض الأحوال وفي بعض اللحظات؛ لكنه يظل مع ذلك، مهما فعل وأيّاً ما كانت الوجهة التي يتوجهها، جزءاً من نظام اجتماعي قائم؛ وليس هو تمثيلاً شاملاً، فردياً وحيّاً، لهذا المجتمع، وإنما هو مجرد عضو فيه وإمكانياته محدودة جداً. فهو لا يعمل إذن إلاّ وهو محبوس داخل إطار هذا المجتمع؛ والاهتمام الذي هو يمثله، وكذلك طبيعة الأهداف التي يسعى إليها والنشاط الذي يبذله هي أمور جزئية جداً. إن المجتمع يقتصر على أن يشاهد كيف يسلك الفرد، وهل هو يحقق أهدافه تحقيقاً جيداً، وما هي العقبات والاعتراضات التي تعترضها، وما هي التعقيدات العرضية أو الضرورية التي تعرقل، أو تسهّل، حصول الغاية النهائية، الخ. إن الفرد في عصرنا الحديث، لم يعد كما كان في العصر البطولي، هو المحقق الوحيد والحامل لكل الأخلاق والقوانين.

لكن، مهما يكن تقديرنا لما في تنظيم الحياة السياسية والمدنية اليوم من فائدة ومعقولية، فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نتخلى عن الحاجة إلى الحرية الفردية والاستقلال الحي الحق، ولا نستطيع أن نحقق ما تمثله هذه الحرية وهذا الاستقلال بالنسبة إلينا. لهذا لا نملك إلاّ الإعجاب بالروح الشعرية عند كل من شِلَر وجيته في أعمالهم الأدبية في فترة الشباب، حينما سعيا إلى بعث الروح الاستقلالية المفقودة اليوم في عصرنا الحاضر. فكيف سعى شلر إلى هذا المطمح في أعماله الأدبية التي أبدعها في شبابه؟ إنه فعل ذلك بالتمرد على المجتمع البورجوازي

مأخوذاً ككل. فكارل مور[1] Karl Moor، وقد أثار ثائرته النظام القائم والناس الذين يسيئون استخدام السلطة التي في أيديهم - يخرج على الشرعية، وبعد أن تجاسر على تحطيم الحواجز التي تحجزه، وأقام لنفسه دولة جديدة بطولية، راح يعيد الحقوق إلى نِصابها، وينتقم من كل المظالم وكل القبائح وكل ألوان الاضطهاد. ولكن مثل هذا الانتقام الخاص غير فعّال بسبب عدم كفاية الوسائل الضرورية؛ كما أنه، من ناحية أخرى، يمكن أن يفضي إلى الجريمة، لأنه يحمل في داخل نفسه الظلم الذي يسعى إلى محوه. وفي حالة كارل مور لم يكن الأمر إلاّ بلّية أو بالأحرى خطأً محسوباً. لكن على الرغم مما فيه من مأساة فإنه قصد منه التأثير في خيال الشباب، بتصوير المثل الأعلى لقاطع الطريق (أو اللص) بصورة أخاذة. وكذلك نجد في مسرحية «المؤامرة والحب» لشلر أن الأشخاص معذَّبون، في وسط ظروف خانقة، بما لديهم من خصائص ووجدانات، وفقط في شخصية فياسكو Fiesco ودون كارلوس Don Carlos يجسّد شلر المثل الأعلى لشخصية سامية وذلك بأن ينسب إلى هذين الشخصين مضموناً أكثر جوهرية، وذلك بجعلهما يناضلان من أجل حرية وطنهما، وحرية المعتقدات الدينية. ونجد ڤلنشتاين Wallenstein أسمى طموحاً، إذ سعى وهو على رأس جيشه أن يكون منظم الحياة السياسية. إنه يعرف قوة الظروف التي تتألف منها هذه الحياة السياسية والتي يتوقف عليها الوسيلة التي يستخدمونها وأعني بها الجيش، وهو يعرف الجيش معرفة جيدة إلى درجة أنه تردد وقتاً طويلاً بين إرادته وبين واجبه. وكلما اتخذ قراراً، أفلتت من يديه الوسيلة التي كان يثق بها، وتتحطم في ذاته. ذلك لأن ما يقرر في نهاية الأمر موقف ضباطه وقوّاه ليس هو الاعتراف بالجميل الذي يدينون له به فيما يتعلق بتعييناتهم وترقياتهم، وليس أيضاً شهرته الحربية، وإنما واجبهم نحو السلطة والحكومة المعترف بها، واليمين التي أقسموها لرئيس الدولة وللأمبراطور وللملكية النمساوية. وهكذا انتهى به الحال إلى أن وجد نفسه وحيداً؛ ولا نستطيع أن نقول إنه حورب وهُزِم بواسطة قوة خارجية مضادة. وإنما هو قد جُرِّد من كل الوسائل التي كان من شأنها أن تجعله يبلغ أهدافه. لقد تخلى عنه الجيش، فضاع.

---

(١) راجع ترجمتنا لمسرحية «اللصوص» تأليف شلر. الكويت، مجموعة المسرح العالمي، سنة ١٩٨٠.

وجيته يتخذ حلاً مماثلاً، وإن كان في اتجاه عكسي، في مسرحيته[١]: «جيتس فون برنشنجن » Goetz von Derlchingen إن عصر جيتس وفرانتس فون زكنجن Franz von Sickingen هو العصر الشائق الذي فيه الفروسية ـ وكانت حتى ذلك الوقت تتألف من أفراد مخدوعين بنبالتهم واستقلالهم ـ قد بدأت في الزوال تحت ضغط النظام الجديد الموضوعي والقانوني. وإن اختيار جيته كموضوع أولى لانتاجه الأدبي، هذا الاتصال وذلك التصادم بين العصر البطولي في العصور الوسطى وبين الحياة الحديثة القائمة على حكم القانون ـ يشهد على عمق الحسّ التاريخي عند جيته. إن جيتس وزكنجن لا يزالان أبطالاً على وعي قويّ لشخصياتهم وشجاعتهم وإحساسهم بالعدالة ويريدون أن يضبطوا في استقلال تام، الأحداث التي تجري في محيطهم المتفاوت في السعة أو في الضيق. بيد أن النظام الجديد يجعل جيتس على خطأ في سلوكه ويتسبب في ضياعه. ذلك لأن الفروسية والبنية الاقطاعية تكونان وحدهما في العصر الوسيط التربة المؤاتية لهذا النوع من الاستقلال. ومنذ اليوم الذي فيه النظام المؤسس على المساواة قد انتهى إلى اتخاذ شكل كامل ذي طابع مبتذل تماماً، فإن الاستقلال المغامر الذي تحلى به ممثلو الفروسية صار أمراً قد عُفّي عليه، إذ أراد أن يستمر على الرغم من هذا، واستمرت الفروسية تعتبر نفسها أنها وحدها المنوطة بدفع المظالم وإغاثة الملهوفين والمظلومين، فإنها وقعت في هاوية الهزل والسخرية اللذين وصفهما ثربانتس[٢] في كتابه «دون كيخوته».

الموقف

إن ما يميز الفردية هو تحددها، أي اتخاذها مضموناً محدداً. ولهذا فإن الكلي ينبغي أن يتخذ أشكالاً جزئية. ومن هذه الناحية، فإن الفن لا يستطيع أن يقنع بتمثيل حالة عامة للعالم، بل يجب عليه أن يبدأ من تمثيل محدّد، ومن تصوير ووصف الأشخاص وأفعال محددة.

وفي تجزؤ ما هو عام لا بد أن نميز عنصرين: أولاً الجوهر الذي فيه تقيم القوى العامة التي يؤدي انفصالها إلى انقسام إلى أجزاء مستقبلة، وثانياً الأفراد،

(١) راجع ترجمتنا لها في نفس المجموعة، الكويت، سنة ١٩٨٠.

(٢) راجع ترجمتنا له في جزئين ضمنين مع مقدمة مسهبة وتعليقات وفيرة، القاهرة سنة ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥.

وهم الحاملون الفعّالون لهذه القوى التي يطبعون فيها أشكالاً جزئية.

بيد أن الفصل بين هذه القوى وتحقيقها في الأفراد لا يمكن أن يتم إلاّ في ظروف ومواقف هي وإن كانت لا تستنفد كل المظاهرة فإنها تفعل كمنهج وواقع.

وبوجه عام، يمكن تعريف الموقف بأنه الحالة الجزئية؛ وبهذه المثابة فإنه يفيد كباعث على الظهور الخارجي المحض للإبداع الفنّي. ومن هنا فإن الفن قد جعل من مهامه الرئيسية العثور على مواقف شائقة. مهمة، أي قادرة على إظهار اهتمامات عميقة وإبراز المضمون الحقيقي للروح. ومن هذه الناحية تختلف الفنون فيما بينها: فالتنوع الباطن للمواقف التي تتبدى لفن النحت محدودة، لكنها أكثر اتساعاً في الرسم وفي الموسيقى، وهي لا نهاية لها في الشعر.

ونحن، فيما يتعلق بالموقف، بإزاء ثلاث أحوال:

أ ـ الخلوّ من الموقف؛

ب ـ الموقف المحدّد الخفيف؛

جـ ـ الموقف العنيف؛

فلنتحدث عن كل واحد منها:

أ ـ الخلو من الموقف:

إن الوضع الأوّلي للعالم هو الاستقلال الجوهري؛ ومعناه اليقين الذي توحي به الثقة في الذات وقد تحجّرت في سكون جاس متصلّب وفي هذه الحالة لا يكون الشكل المحدد قد عقد علاقة مع ما هو خارج عنه، بل يبقى حبيساً ـ باطناً وخارجاً ـ في وحدته غير المنقسمة. فهاهنا خلوّ من الموقف. ومثاله الخلو من الموقف الذي يميز الأعمال الفنية القديمة التي تزيّن المعابد والكنائس والتي ترجع إلى بداية الفن. وجُدها العميق غير المتحرك، وسكون جلالها المتصلّب، ولكنه رائع، قد أتى في عصور متأخرة وفقاً لنفس النمط. فمثلاً النحت المصري والنحت اليوناني القديم يعطيان فكرة عن هذا الخلو من الموقف. كذلك نجد في الفن التشكيلي المسيحي أن الله الآب والابن يمثلان نفس الطريقة، خصوصاً في التماثيل النصفية bustes. وذلك لأن الجوهرية الثابتة لما هو إلهي، منظوراً إليها إما بحالة جزئي محدد، أو كشخصية مطلقة في ذاتها، تسهل تماماً مثل هذا التمثيل، على

الرغم من أن صور العصر الوسيط هي الأخرى تتميز بهذا الخلو من المواقف المحددة، ولا تمثل الطابع المحدّد في مجموعه وثباته.

ب ـ الموقف المحدد الخفيف:

هذا الموقف يَتَخَلّى عن الصمت والسكون السعيد، وعن التصلّب والتشدد في الاستقلال. فأشخاص المرحلة السابقة، التي كانت في حالة خلو من المواقف، تخرج عن عدم التحرك الخارجي والباطن، من أجل أن تأخذ في التحرك وتتخلص من البساطة. وهذا الانتقال إلى تجليات أكثر تخصصاً، بفضل تخارج خاص، يناظر موقفاً محدداً، لكنه ليس يعدُ متفاضلاً في ذاته ولا مليئاً بالتصادمات. وهذا التجلي الفردي يظل دون نتائج مثيرة لأنه لا ينخرط في تعارض وعداوة مع الغير، بحيث أنه لا يُظهر أي رد فعل، ويتبدى كشيء تام وثابت في هدوئه وعدم انفعاله. ويدخل في هذا النوع المواقفُ التي يمكن أن تعد، في مجموعها ألعاباً، لأنه تندرج فيها أمور خالية من الجِد. ذلك أن الفعل لا يصبح جاداً إلاّ بواسطة التقابلات والتناقضات التي ترغم على إبطال أو التغلب على أحد الحدين المتصارعين. ولهذا فإن هذه المواقف ليست بعدُ، بذاتها، أفعالاً ولا تزوّد بدوافع على الفعل. إنها حالات محددة في جزء منها، وبسيطة في ذاتها في الجزء الآخر، أو هي تناظر نشاطات تتم دون هدف جوهري وجاد، أي دون أي واحد من تلك الأهداف الناشئة عن منازعات أو تولّد منازعات.

والخطوة التالية هي الانتقال من السكون ـ الملازم للخلو من الموقف ـ إلى الحركة والظهور في الخارج، نتيجةً، من ناحية، لليقظة الأولى للعاطفة التي تثيرها الحاجة التي تريغ إلى الإشباع، ومن ناحية أخرى على شكل حركة آلية. فإذا كنا نرى المصريين يصورون آلهتهم في التماثيل التي ينحتونها لهم وسيقانهم متقاربة جداً وأذرعتهم ملتصقة بأجسامهم، فإننا نجد، على العكس من ذلك، أن تماثيل الآلهة اليونانية فيها الأذرع والسيقان حرة بالنسبة إلى الجسم وتمثل إما ماشية وإما مؤدية حركات أخرى غير المشي والتماثيل اليونانية تمثل الآلهة في مواقف بسيطة: إذ نراها جالسة، ذوات نظرات هادئة، غائصة في سكون تام لا يعكر صفوه شيء. وهذه الأحوال تزود استقلال هيئات الآلهة بنوع من التصميم، لكنه تصميم لا يعقد أية صلات أخرى ولا يثير معارضة. إنه تصميم يبقى منطوياً على نفسه ويكفي نفسه

بنفسه. وهذه المواقف ذوات البساطة القصوى هي خصوصاً لتلك التي يمثلها النحت. ولقد كان القدماء (اليونانيون) ذوي طاقة لا تنفد على إبداع هذه الأحوال من السكون التام وعدم الانفعال أو التأثر. وفي هذا المجال كشفوا عن براعة هائلة، لأنهم - بفضل الخلو من المعنى الذي يميز المواقف المحددة - نجحوا في التعبير الخارجي عن المثل الأعلى الذي كانوا يتصورونه لآلهتهم مع ما اتصف به من الجلال والاستقلال، كما أفلحوا في استخدام ما هناك من خفة وعدم أهمية في الوقائع بوجه عام، وذلك من أجل أن يشعرونا بالصمت الساكن الهادىء والثبات عند الآلهة الخالدين. وهكذا نجد أن الموقف لا يبرز - إلا بصورة عامة - ما هنالك من أمر خاص جزئي في خلق الإله أو البطل، أي دون أن يضعوه في علاقات مع آلهة أو أبطال آخرين ودون أن يصوروه على علاقة عداوة أو نزاع مع غيره.

يخطو الموقف خطوة أخرى ثانية نحو التحديد، حينما يزوّد بإشارة نحو غاية معينة، تم تحقيقها، تتعلق بنشاط ذي علاقة بالخارج، وحين يعبّر عن مضمون مستقل في ذاته داخل نطاق هذا التحديد. وتلك التعبيرات الخارجية لا تعكِر صفو الهدوء والسعادة الصافية للأشكال، بل تظهر هي نفسها كأثر وضرب محدد من هذا الصفاء الساجي. واليونانيون هم أيضاً الذين أبدوا عن مهارة فائقة وثراء في الإبداعات التي من هذا النوع. والسجوُ في هذه المواقف يقوم في كونها تنطوي على نشاط يبدو فقط كبداية لفعل، بحيث يمكن أن نتوقع تعقيدات وتعارضات لاحقة، وإنما يقوم في كون التحديد يُستنفد كله فيما يحدث أو فيما حدث. ومثال ذلك موقف أپولو البلڤدير Apollon de Belvédère: إذ بعد أن قتل الفوتون بطلقة نارية، تقدّم بجلال غاضباً وواثقاً من انتصاره[1]. وهذا الموقف ليس فيه البساطة الرائعة التي للنحت اليوناني الأقدم الذي كان يستخدم مظاهر تافهة لإبراز الهدوء والبراعة عند الآلهة. وڤينوس[2]، وهي خارجة من الحمام وناظرة أمامها في شعور هادىء بقوّتها؛ والساتور Satyre الذي يمسك بين ذراعيه بباخوس الطفل وينظر إلى

---

(١) أپولون بلڤدير: نسخة رومانية من تمثال كان من البرونز نسب إلى ليوخارس (في القرن الرابع ق.م.). وهذه النسخة من المرمر، وتوجد الآن في متحف الفاتيكان بروما.

(٢) هو تمثال «ڤينوس وهي خارجة من الحمّام» ويعرف بتمثال «ڤينوس الكابيتول» لأنه موجود في متحف الكابيتول في روما، ويصور ڤينوس، ربة الجمال عند الرومان (= أفروديت عند اليونان) عارية وقد غطت بكفها الأيمن بعض نهدها الأيسر، وبكفها الأيسر موضع العفة بين وركيها).

هذا الطفل وهو يبتسم، مع رقة ولطف لا نهاية لهما؛ والفوثات والساتورات[1] وهي تلعب ألعاباً ليست ولا تدعى ـ من حيث هي مواقف ـ أنها شيء أكثر من ذلك؛ و«الحب» وهو يقوم بأعمال متنوعة تكفي نفسها بنفسها: تلك بعض الأمثلة على الموقف كما نعنيه هاهنا. لكن حينما يصير النشاط أكثر عينية فإن الموقف الأشد تعقيداً الناجم عن ذلك يصير أقل مواتاة لتمثيل الآلهة اليونانيين بواسطة النحت، من حيث هم قوى مستقلة، لأن العموم المحض للإله المفرد يكون أقل ظهوراً خلال الخصائص المتكدسة لنشاطه المحدد. فتمثال «عطارد» Mercure الذي صنعه بيجال Pigalle والذي أهداه لويس الخامس عشر إلى الأمبراطور فريدرش الثاني ملك بروسيا وهو معروض في قصر صان سوسي Sans-Souci في برلين نشاهد فيه أن عطارد يرتّب أجنحته، وهذا أمر في غاية التفاهة. وعلى عكس ذلك نجد أن تمثال «عطارد» Mercure الذي صنعه ثورفالدسن Thorvaldsen هو في موقف شديد التعقيد بالنسبة إلى النحت. فعطارد، بعد أن وضع نايه أخذ في ترصد مرسياس Marsyas، وهو يتطلع فيه بمكر بالغ، ولا ينمحّي عن عينيه، وذلك في الوقت الذي يتسلح فيه بخنجر مخّبأ يريد أن يقتله به. ولكي نضرب مثلاً مأخوذاً من الفن الحديث، فلنذكر تمثال «رابطة الصندلين» الذي صنعه رودلف شادوف Rudolph Schadow، وهو مشغولة بأمر بسيط مثل أمر عطارد، لكن هاهنا نجد أن الطابع الخفيف لهذه الشغلة يمثل أهمية أقل، لأنها ليست شغلة إله وقور رزين. ذلك أنه حين تقوم بنت صغيرة بربط صندلها فإن هذا عمل تافه ولا أهمية له في ذاته.

والموقف المحدد يمكن ثالثاً، أن يعد قابلاً لاستخدام نقطة انطلاق إلى تعبيرات خارجية أدنى ترتبط به ارتباطاً متفاوتاً في الوثاقة. ومثال ذلك موقف مقدار كبير من القصائد الغنائية، التي يمكن أن ننعتها بأنها قصائد مناسبات. إن من الممكن أن تستولي على إنسانٍ حالة نفسية معيّنة أو عاطفة ما، وأن تفرض عليه التعبير والتمثيل، على شكل مفصّل أو موجز، لمشاعر راجعة إلى مناسبات وأحداث خارجية: أعياد، انتصارات، الخ. وأوضح نموذج لهذا النوع هو قصائد

(١) الساتورات (في اليونانية saturai) هم عفاريت الحقول والغابات في الأساطير اليونانية؛ والفونات faunes هم نظائرهم عند الرومان. وكانوا يمثلون على الشكل التالي: النصف الأعلى من الجسم هو جسم إنسان ذي لحية وقرون، والنصف الأسفل هو النصف الأسفل من فرس دكوتيس.

بندار Pindar المنعوتة بوصف Odes، فهي قصائد مناسبات بالمعنى الأصح لهذه الكلمة. وجيته، بدوره، قد استخدم الكثير من المناسبات التي من هذا النوع، بل يمكن أن نتوسع في تطبيق هذا الإطار فنقول إن روايته «آلام الفتى ڤرتر» Werther هي قصيدة مناسبات. ذلك أن جيته، حين كتب «ڤرتر» قد أبدع عملاً فنياً جعل مضمونه هو تمزقاته وعذاباته هو الخاصة، وأحواله هو النفسية، كما أن كل شاعر غنائي يسعى إلى مواساة قلبه هو ويعبّر عما تأثر هو به، من حيث هو ذات. وشخص وبفضل هذا يتحرر ما كان سكوناً في الباطن، ويصير موضوعات خارجية ويتخلص منه الإنسان. وهكذا تفيد الدموع كمصرف للآلام، وكأن الآلام تسيل من خلال الدموع. وجيته، كما صرّح هو نفسه، إنما كتب «ڤرتر» ابتغاء التحرر من قلقه الباطن؛ وقد أفلح في هذا. بيد أن الموقف الموصوف في هذه الرواية لا ينتسب بعدُ إلى المرحلة التي نعني بها هاهنا، لأنه يتضمّن أعمق التعارضات التي يمكن أن تفيد في التوسع.

وفي هذه المواقف الغنائية يمكن أن تنعكس حالة موضوعية ونشاط راجع إلى العالم الخارجي، هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى يمكن أن تنعكس فيها حالة نفسية تخلصت من كل رابطة مع الخارج فانطوت على نفسها وصارت نقطة انطلاق لأحوال باطنة وعواطف عميقة.

جـ ـ التصادم:

إن ما تحدثنا عنه من مواقف حتى الآن هي ليست أفعالاً بالمعنى الصحيح ولا فرصاً مهيئة لإحداث أفعال، لأن الأمر فيها اقتصر على حال عارضة أو عمل تافه، وكان التعبير فيها بمثابة لعبة خفيفة لا تستحق أن تؤخذ مأخذ الجد. ذلك لأن الجِدّ والأهمية في موقف ما لا تبدآن إلاّ حيث يقتضي الوضع اصطداماً على شكل اختلاف جوهري وبواسطة التعارض بين أضداد.

والتصادم، في هذه الأحوال، سببه الاضطراب الذي لا يبقى كما هو، بل يجب أن يُقْضَى عليه. إنه اضطراب تكون نتيجته تغييراً في حالة الانسجام الذي كان موجوداً حتى ذلك الحين، ويجب استعادته من جديد بواسطة تغيير جديد.

لكن التصادم ليس هو الفعل، بل يحتوي فقط على جراثيم الفعل وشروطه، ولهذا ينبغي أن يحتفظ بطابع الفعل، بوصفه مجرد إمكانٍ للفعل، وهذا على الرغم

من أن التعارض الذي ولّد التصادم يمكن أن يكون نتيجة لفعل سابق. فمثلاً في الثلاثيات القديمة كانت خاتمة الأولى منها تستخدم كنقطة انطلاق إلى تصادم يحدث في الثانية، ويجد الحل له في الثالثة. ولما كان التصادم بوجه عام يقتضي حلاً يتلو الصراع بين الأضداد، فإن المواقف الحافلة بالتصادمات هي التي تكوّن موضوع الفن المسرحي، والفن المسرحي يملك ميزة إمكان تمثيل الجمال في حالة نموه الأعمق والأكمل، بينما النحت ـ مثلاً ـ عاجز عن تقديم تمثيل كامل للفعل الذي فيه القوى الروحية الكبرى تظهر في تنازعها وتصالحها. وحتى الرسم نفسه، على الرغم من أن ميدانه أفسح، لا يقدم دائماً إلاّ لحظة من لحظات الفعل.

بيد أن هذه المواقف الجادّة تنطوي مع ذلك على صعوبة واضحة تقوم في نفس تصور هذه المواقف. ذلك لأنه لما كان منشؤها هو الاضطرابات التي تحدث في انسجام حالة العالم، فإنها تولّد بدورها ظروفاً لا يمكن أن تبقى كما هي على حالها، بل هي تتطلب التقويم. وجمال المثل الأعلى إنما يقوم في توافقه الكامل مع ذاته، في صفائه الهادىء الرصين، بينما الاصطدام يحدث اضطراباً في هذا الانسجام القائم فيما هو واقعي وأخلاقي حقاً، ويُدْخِل في وحدة المثل الأعلى نشازاً وتعارضاً. وفي تمثيل هذا الاضطراب يضطرب المثل الأعلى هو نفسه، وتصبح مهمة الفن قائمة ـ من ناحية ـ في عدم ترك الجمال الحر ينهار في هذا التعارض، و ـ من ناحية أخرى ـ في تمثيل الانفصال والصراع بين الأفراد كأمر يؤدي إلى حلّ يعد الانسجام في كماله الثابت. أما إلى أي مدى يجب أن يُدَفَع النشاز، فهذا ما لا يمكن تقريره بدقة، إذ يستحيل تقرير قواعد عامة في هذا الموضوع، وعلى كل فن أن يسلك في هذه المسألة، الطريق الذي يدله عليه طابعه الخاص به. فمثلاً الامتثال الباطن يتحمل درجة من النشاز أكبر بما لا نهاية له من المرات مما يتحمله الإدراك الحِسّي المباشر. ولهذا فإن من حق الشعر أن ينطلق ـ حينما يتعلق الأمر بالعواطف الباطنة ـ إلى الحد الأقصى للألم واليأس، وبالنسبة إلى الأشياء الخارجة يستطيع أن ينطلق حتى النهاية القصوى من القُبح. لكن في الفنون التجسيمية، وفي التصوير وبدرجة أكبر، في النحت، فإن الشكل الخارجي يبقى ثابتاً ومستمراً، دون أن يكون في الوسع القضاء عليه، وحينما لا يمثل إلاّ عَرَضاً، دون أن يزول فوراً. وهنا يكون من الخطأ أن يريد المرء الإبقاء على القبح دون امتصاصه. وما هو مسموح به للشعر المسرحي الذي لا يظهر الأشخاص إلاّ

من أجل سحبهم على الفور، ليس مسموحاً به للفنون التشكيلية.

وفيما يتعلق بسائر أشكال التصادم، نجتزىء هاهنا بالفحص عن الأشكال الثلاثة الرئيسية وهي:

أولاً: التصادمات الناتجة عن مواقف طبيعية، فزيائية خالصة، من حيث هي تكوّن عنصر السلب، والشرّ، وبالتالي: الاضطراب.

ثانياً: التصادمات الروحية التي تقوم على أساس طبيعي، وإن كان ايجابياً في ذاته، فإنه ينطوي مع ذلك، بالنسبة إلى الروح، على إمكان حدوث اختلافات وتعارضات.

ثالثاً: الاختلافات الناتجة عن الفوارق الروحية والتي يمكن عدّها تعارضات مهمة حقاً، لأن ينبوعها هو أفعال الإنسان الخاصة.

فلنتناول كل واحد من هذه الأشكال الثلاثة:

١ ـ فيما يتعلق بالمنازعات التي من النوع الأول، يمكن اعتبارها عارضة تماماً، إذ الطبيعة الخارجية مع أمراضها وسائر مصائبها وبلاياها، تولد ظروفاً تفسد الانسجام العادي للحياة وتؤدي إلى اختلافات. وهذه التصادمات، إذا أخذت في ذاتها لا أهمية لها في الفن، ولا يستخدمها الفن إلا من جرّاء الاختلافات والنشازات التي يمكن أن تحدث نتيجة لمصيبة طبيعية بوصفها نتيجة لازمة عنها. فمثلاً فيما يتعلق بمسرحية «ألسست» Alceste تأليف يوريفيدس ـ موضوعها قد استلهمه أيضاً الموسيقار جلوك Gluck ـ نجد أن كل الأحداث قد تسبب فيها مرض أدمت Admet. ولكن المرض، بما هو كذلك، ليس من شأنه أن يلهم عملاً فنياً؛ لكن يوريفيدس لم يستخدمه إلاّ بسبب التصادم الذي وقع بين الأفراد من جراء هذا المرض. لقد أعلن الوحي أن أدمّت يجب أن يموت، اللهم إلاّ تطوع شخص آخر ليحل محله في العالم السفلي وعالم الموتى. فوافقت ألسست، زوجة أدمت على القيام بهذه التضحية. وقررت أن تموت ليفلت من الموت زوجها العزيز، والد أبنائها. كذلك نجد مصيبة فيزيائية تؤدي إلى تصادم في مسرحية «فيلوكتيت» تأليف سوفكليس: فاليونانيون، وهم متوجهون نحو طروادة، يودعون في جزيرة لمنوس lemnos الرجل الذي يتألم من جرح في ساقه ناجم عن عضة حية وقعت له في خروسا Chrysa، فهنا أيضاً نحد أن مصيبة فيزيائية هي التي تكوّن نقطة انطلاقة

خارجية تماماً لتصادم ينمو فيما بعد. وبحسب نبوءة الوحي لا يمكن أن تسقط طروادة إلا إذا كانت سهام هرقل في أيدي المهاجمين[1]. لكن هرقل يتردد في التخلي عن سهامه، لأنه تألم آلاماً مبرّحة طوال تسع سنين حينما ترك وحده ـ لكن هذا التردد، وكذلك الترك الناتج عنه، كان من الممكن أن يمثل بشكل مختلف، والتشويق الحقيقي يقوم، لا في المرض ونتائجه الجسمانية، الأليمة، وإنما في التعارض الذي نجم عنه قرار فيلوكتيت بعدم تسليم السهام ـ والأمر كذلك أيضاً فيما يتعلق بالطاعون الذي حصل في معسكر اليونانيين، والذي مُثّل في ذاته بأنه نتيجة لاضطرابات سابقة وعلى أنه عقاب. وعلى وجه العموم، فإن ربط الاضطرابات والعوائق بمصائب طبيعية هو أمر أنسب إلى الشعر الملحمي منه إلى الشعر المسرحي: المصائب الطبيعية مثل العاصفة، الغرق، القحط، الخ. لكن على العموم الفن يمثل المصائب التي من هذا النوع، لا على أنها مجرد عوارض أو مصادفات، بل على أنها عقبات أو كوارث ضرورية لم يكن من الممكن أن تتخذ شكلاً غير هذا الشكل.

٢ ـ لكن إذا كانت القوة الطبيعية الخارجية لا تقوم بدور جوهري فيما يتعلق بالاهتمامات والتعارضات التي هي من مجال الروح، فإنها مع ذلك تمثل، كلما تعلق الأمر بشؤون الروح، الأرض التي عليها يحدث التصادم والإنشقاق والنزاع. ويندرج في هذا النوع كل المنازعات التي تدور حول: الولادة الطبيعية. ويمكن أن نميز هاهنا بين ثلاث أحوال:

أولاً: الحق الذي مصدره الطبيعة، مثل القرابة، والميراث، الخ، هذا الحق

---

(١) كان فيلوكتيت (باليونانية: فيلوكتيس) أحد الزعماء اليونانيين في حملتهم ضد طروادة. ولما لدغته حية. ترك على جزيرة لمنوس. ولما استدعى في السنة الثانية من الحرب ضد طرداوة وصل إلى ميدان القتال، وقتل باريس فأسهم بذلك في انتصار اليونانيين. والمأساة التي كتبها سوفقليس (سنة ٤٠٩ ق.م.) حول فيلوكتيت تصوره على أنه لما جرح في قدمه خلال السفر لغزو طروادة تركه أصحابه في جزيرة مهجورة. وتركوا معه قوساً وسهاماً سحرية، كانت هبة من هرقل، حتى لا يموت من الجوع. وبعد ذلك بتسع سنوات، يعرف اليونانيون عن طريق الوحي أنه بدون هذه الأسهم العجيبة لن يستطيعوا الانتصار على طروادة فكلف أوليس، الذي يكره فيلوكتيت، نيوبتولم، ابن أخيلوس، الذهاب إلى حيث يوجد فيلوكتيت ويتحايل على الحصول على الأسهم منه. وأفلح في ذلك، ثم قدم وأخبر فيلوكتيت بهذه الحيلة. وأعاد إليه أسهمه. وهنا يظهر هرقل ويطلب من فيلوكتيت الذهاب إلى طروادة حيث سيشفيه اسقنابيون من جراحه.

الذي هو ـ باعتباره طبيعياً ـ فاضح للكثير من التحديدات الطبيعية، بينما الحق واحد والأمر واحد. والمثال الأهم في هذا الباب هو حق وراثة العرش. فإن هذا الحق يسبب التصادمات التي يمكن أن يحدثها، لا يمكن علاجه وتقريره بما هو كذلك، لأن المشكلة في هذه الحالة يمكن أن تتخذ في الحال شكلاً آخر. فإذا كانت القوانين الوضعية والنظام القائم لم تقرر بعدُ نهائياً قواعد الوراثة، فلن يكون هناك أي ظلم إذا ما أعطى حق الوراثة إلى الابن الأصغر أولى من أن يعطي للابن الأكبر، أو إلى أي قريب آخر من أقرباء الملك المتوفى ولما كانت السلطة من طبيعة كيفية وليست كمية مثل الذهب أو الأموال، أي أنها لا تسمح بالقسمة، فإن مثل هذه الوراثة من شأنها أن تؤدي إلى منازعات وصراعات. فمثلاً حينما ترك أوديب Oedipe العرش خالياً، تصارع ابناه وادعى كل واحد منهما أنه هو الأحق بوراثة العرش. صحيح أنهما اتفقا على أن يتعاقبا على العرش فيتولاه كل منهما لمدة سنة الواحد بعد الآخر؛ لكن اتيوكل فسخ العقد مما دفع أخاه بولينكس إلى الزحف على ثيبه Thebes دفاعاً عن حقوقه. على أن العداوة بين الإخوة نوع من التصادم قد استغلّه الفن في كل العصور. لقد بدأ بقابيل الذي قتل أخاه هابيل. كذلك نجد في «الشاهنامه» للفردوسي، وهو أول ملحمة فارسية، صراعاً من أجل وراثة العرش يؤدي إلى مختلف أنواع المنازعات. لقد وزع فريدون الأرض بين أخوته الثلاثة: فسلم حصل على الروم وشاور؛ وحصل تور على أرض توران والصين، وحصل أردج على أرض إيران. بيد أن كل واحد منهم طمع في بلاد الاثنين الآخرين، فأدى ذلك إلى منازعات وحروب لا نهاية لها. وما أكثر الحكايات المتعلقة بالمنازعات بين الأسر والدول في العصور الوسطى المسيحية! وهذه المنازعات هي في ذاتها عارضة، إذ ليس من الضروري ضرورة مطلقة أن تحدث العداوة بين الإخوة، بل لا بد من تدخل ظروف خاصه وأسباب مهمة؛ كما هي الحال مثلاً في العداوة التي قامت بين ابني أوديب عند ولادتهما. كذلك نجد في مسرحية «خطيبة مسّينا» تأليف شِلر أن المؤلف يحاول أن يُرْجِع إلى مصير أعلى المسؤولية عن العداوة بين الإخوة. ونجد تصادماً من هذا القبيل في مسرحية «ماكبث» Macbéth تأليف شكسبير: فدانكن Duncan هو الملك، وماكبث هو أقرب أقربائه وأكبرهما سِنّاً، وتبعاً لذلك فإن حقه في تولي العرش أكبر من حق أبناء دانكن. لكن دانكن عيّن ابنه وريثاً لعرشه، وبهذا ارتكب أول ظلم خليق أن يبرر جريمة ماكبث. لكن شكسبير لم يحسب أيّ حساب لهذا التبرير لجريمة

ماكبث التي سجلتها التواريخ، لأن غرضه الرئيسي كان إبراز فظاعة طمع ماكبث؛ كيما يتملق بهذا الملك جيمس الذي سيشعر بالرضا وهو يشاهد ماكبث يصوَّر على أنه مجرم. ولهذا فإن مسرحية ماكبث لشكسبير لا تخبرنا بشيء عن الأسباب التي من أجلها لم يقتل ماكبث أبناء دانكن وتركهم يهربون، ولم يفكر أحد من حاشيته في هؤلاء الأبناء. لكن التصادم الموجود في مسرحية «ماكبث» يتجاوز حدود الموقف الذي أتينا على ذكره.

ثانياً: ونجد أيضاً حالة عكس الحالة الأولى التي ذكرناها، وهي الحالة التي فيها توجد حواجز لا يمكن اختراقها، ومن شأنها أن تنتج ظلماً طبيعياً يولّد مصادمات. وهذه الحواجز تنشأ عن: الرّق، الاستعباد، اختلاف الطوائف الاجتماعية مع وضع اليهود في كثير من الدول، بل وأيضاً ـ إلى حدّ ما ـ التقابل بين النبلاء والبورجوازية. والنزاع في هذه الحالات ينشأ من كون الإنسان يمكنه أن يطالب بحقوقه، وأن تكون له رغبات، وأن يسعى إلى غايات، الخ ـ ومشروعية ذلك ترجع إلى كونه إنساناً ومن حيث مفهومه بوصفه إنساناً.

إن الفوارق الموجودة بين الطبقات الاجتماعية، بين الحاكمين والمحكومين، الخ هي من غير شك مؤسسة على ماهية الأشياء، وهي معقولة بمعنى أنها تتعين بالتنظيم الضروري لمجموع الحياة السياسية، وتتجلى على أشكال عدّة في نوع الأعمال، وفي الأفكار، والآراء، والسلوك، وفي كل الثقافة الروحية. لكن الأمور تتخذ شكلاً آخر حينما تتقرر الفوارق بين الأفراد على أساس ميلادهم، بحيث أن كل إنسان يشعر منذ ميلاده أنه مندرج رغماً عنه وإلى آخر عمره في طبقة معينة، وطائفة بذاتها، الخ؛ وليس هذا لأسباب جوهرية، بل بسبب عارض من عوارض الطبيعة. وهنالك ينظر إلى هذه الفوارق على أنها طبيعية تماماً، وتعطي قوة محدّدة لا تقاوَم. وليس لنا أن نبحث عن الأسباب والأصول الأولى لهذا الوضع الراسخ، ولا منشأ هذه القوة. ومن الممكن أن تكون الأمة التي توجد فيها هذه الفوارق والتمييزات كانت في الأصل أمة واحدة، وأن التمييز بين أحرار وعبيد إنما طرأ فيما بعد، أو أن الفوارق بين الطوائف، والفصل بين أصحاب الامتيازات وعديمي الامتيازات نشأ عن اختلافات قومية أو عنصرية أولية، كما يزعمون بالنسبة إلى وجود نظام الطوائف في الهند أما نحن ـ هكذا يقول هيجل ـ فلا نرى أهمية لهذا الأمر. وإنما الأمر المهم هو أن أحوال الحياة هذه التي تنظم كل وجود الإنسان

ناشئة عن الطبيعة وعن الميلاد. ومن وجهة نظر المفهوم، فإن التمييزات بين الطبقات ينبغي من غير شك أن تعد أموراً لها ما يبرّرها، لكن الفرد يجب ألا يحرم من الحق في أن يندمج بحريةٍ في هذه الطبقة أو تلك. فالاستعدادات، والقريحة والمهارة والتعليم يجب، في هذه الحالة، أن تكون كافية وحدها للاسترشاد بها ولاتخاذ القرار. لكن إذا ألغِي حق الاختيار مقدماً، بسبب الميلاد، وهذا من شأنه أن يضع الإنسان تحت رحمة الطبيعة ومصادفاتها، فإنه يمكن أن يقع نزاع ـ في داخل عدم ـ الحرية هذا ـ بين الموقف المفروض على الشخص بحكم ميلاده وبين تكوينه الروحي مع المتطلبات التي ينطوي عليها ويبررها. وهذا تصادم محزن بائس، لأنه يقوم على ظلم ليس على الفن الحرّ حقاً أن يحفل به. وفي أوضاعنا الحالية، التمييزات بين الطبقات لا ترتبط بالميلاد، اللهم إلاّ في دائرة محدودة جداً. وهذا الاستثناء إنما يتعلق بالأسرة الحاكمة وبالوطن، ويبرر باعتبارات قائمة على فكرة عن الدولة سامية. أما في كل الأحوال الأخرى، فإن الميلاد لا يكوّن أية ميزة أو فارق يمكن التعلّل به من أجل منع الفرد من الدخول في الطبقات التي تلائمه والتي اختارها. ولهذا فإنه يرتبط بالمطالبة بهذه الحرية الكاملة التامة ـ حرية أخرى، هي أن الشخص ـ بدرجة تعليمه، ومعارفه، ومهارته وطريقته في التفكير ـ يكون جديراً بالانتماء إلى الطبقة التي يريد أن يكون جزءاً منها. أما إذا وقف الميلاد عائقاً لا يمكن اجتيازه دون الأماني التي يستطيع الإنسان تحقيقها، لولا هذا القيد (الميلاد)، بفضل قوته وعمله ـ فإننا لا نرى في هذا مصيبة، بل ظلماً هو ضحية له. إنه حاجز طبيعي فقط، ولا يقوم على أيّ حق، حاجز قد استطاع هو أن يعلو عليه بفضله عقله وقريحته وحساسيته وتربيته وتعلّمه، حاجز حالَ بينه وبين ما كان يستطيع الوصول إليه. والواقعة الطبيعية (الميلاد) التي طبعت عليها الصدفة وحدها مظهر الحق والقدر المقدور ـ قد اغتصبت لنفسها السلطة في أن تضع حدّاً لا يمكن تجاوزه لحرية الروح التي تحمل في داخلها تبريرها الحق.

وها هي ذي المظاهر الرئيسية التي تبدي عنها التصادمات التي من هذا النوع:

أولاً: يمكن الفرد أن يمتلك صفات روحية من شأنها أن تجعل من الممكن أن يقال عنه إنه اجتاز الحدود الطبيعية التي تعترض رغباته وغاياته، والتي إذا عدمها كانت ادعاءاته حمقاء غير معقولة. فمثلاً إذا وقع خادم ليس عنده من المؤهلات إلاّ ما يتعلق بمهنته ـ في غرام أميرة، أو على العكس إذا صارت هذه عاشقة لخادمها،

فإن هذه العاطفة غير معقولة وخرقاء، مهما بذل المؤلف من جهود لإشعارنا بعمقها وشدّتها. وما يسبب النشاز هاهنا ليس هو الميلاد، بل مجموع الأمور التي من طراز أسمى: وفرة التعليم، مفهوم الحياة، المقتضيات، طرائق التفكير والإحساس، الخ التي عند امرأة تحتل مركزاً اجتماعياً عالياً بحكم ثروتها، وعاداتها في الحياة الدنيوية، والطبقة التي تنتسب إليها، مما من شأنه أن يفصل تماماً بينها وبين خادمها. إن الحب ـ الذي يكون الرابطة الوحيدة بينهما ـ أمر يقع خارج الاهتمامات الحيوية للإنسان والتي تحددها ثقافته الروحية وأحواله؛ وهو إذن أمرٌ فارغ، مجرد، ولا يهم إلاّ الحواسّ. إن الحب، لكي يكون كاملاً شاملاً، يجب أن يصدر عن الوعي كله، وأن يكون تعبيراً عن نبل الأفكار والاهتمامات.

ثانياً: والحالة الثانية التي ترتبط بهذا اللون من الأفكار تقوم في تقنين العائق الذي يَجعل من الميلاد عائقاً عن حرية تجلي الروح، وعن تحقيق غاياتها المشروعة. ثم إن هذا التصادم فيه شيء من عدم الجمال، يتعارض مع مفهوم المثل الأعلى، على الرغم من الحظوة التي يحظى بها وعلى الرغم من الحماسة في اللجوء إليه. فإذا كانت التمييزات المتعلقة بالميلاد تعاقب عليها القوانين الوضعية، إذ تنظر إليها على أنها ظلم مستمر، كما هي الحال فيما يتعلق بالمنبوذين، واليهود، الخ، فإن الإنسان ـ وقد جُرِح بعمقٍ في شعوره بالحرية من جراء هذا العائق ـ فإن له الحق في عدم الاعتراف بأنه أمر نهائي وعدم اعتبار نفسه محتوماً عليها ذلك. إن الكفاح من أجل القضاء على هذا العائق، هو حقه المطلق. لكن في الحالة التي يصبح فيها هذا الكفاح بلا جدوى ويكون فيه هذا العائق ضرورة لا تظهر، فإن الموقف الناجم عن ذلك هو موقف زائف وحافل بالمصائب. إذ لا يبقى أمام الإنسان العاقل، إذا لم يملك الوسيلة لإخضاع الضرورة، وإلاّ الخضوع لها؛ أي ليس عليه حينئذ إلاّ العدول عن النضال، وقبول المحتوم باستسلام هادىء ـ أن عليه حينئذ أن يتخلى عن الحاجات والمصالح التي تتكسر عن هذا العائق وأن يتحمل ما لا يمكن التغلب عليه بشجاعة حادة، وصبر سلبي. إذ حيث لا يفيد النضال، فالحكمة تقتضي عدم المخاطرة بالدخول فيه، ابتغاء أن يستطيع على الأقل الانسحاب الشكلي إلى داخل الحرية الذاتية. وحينئذ لا يكون للشقاء تأثير فيه؛ أما إذا قاوم وعارض، فإنه سيشعر شعوراً كاملاً بمدى خضوعه وتبعيته. ومع ذلك فليس الاستقلال الشكلي الخالص، ولا الكفاح العقيم بالأمر الجميل حقاً.

ثالثاً: وثم حالة ثالثة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة السابقة، وهي الحالة التي معها تكون المسافة بين الواقع والمثل الأعلى كبيرة. فالأفراد الذين يؤمّن لهم الميلاد امتيازات تعترف بها القوانين الوضعية والأوامر الدينية والأعراف الاجتماعية ـ قد يريدون أن يؤكدوا هذه الامتيازات وأن يستخدموها. صحيح أن هؤلاء الأفراد مستقلون حقاً تجاه الواقع الوضعي الخارجي، لكن هذا الاستقلال، إذا وضع في خدمة مطالبات لا معقولة ولا مبرر لها في ذاتها، هو استقلال زائف، شكليٌّ محض، ولا شأن له بمفهوم المثل الأعلى. ومن الممكن مع ذلك أن نفترض أن المثل الأعلى حوفظ عليه، لأن الذاتية تسير مع العام وما هو قانوني، وتشكل معه وحدة ذات قوام. لكنه يلاحظ أن العام يستمد قوّته ـ وسلطته ـ في الحالة التي ننظرها هاهنا ـ لا من الفرد المعين، مثلما هي الحال في المثل الأعلى البطولي، وإنما من السلطة العامة للقوانين الوضعية وتطبيقاتها؟ ومن ناحية أخرى يلاحظ أن ما يطالب به الفرد ظلم في ذاته، وهو بالتالي خالٍ من الجوهر الذي يكوّن جزءاً من مفهوم المثل الأعلى. إن قضية المثل الأعلى ينبغي أن تكون في ذاتها حقة وعادلة. ولضرب المثل على هذا النوع نذكر الحق، الذي يخوّله القانون، في التصرف في مصير العبيد والأتباع وحرمان الأجانب من حريتهم وتقديمهم قرابين للآلهة، الخ. صحيح أن مثل هذه الحقوق يمكن أن يمارسها الأفراد بحسن نية تام، كما تفعل ذلك ـ مثلاً ـ الطوائف العليا في الهند، وكما فعل ذلك تواس Thoas حينما أمر بالتضحية بأورست Oreste، وكما لا يزال يفعل ذلك السادة في روسيا الذين يعاملون أتباعهم معاملة الأشياء. وأكثر من هذا: إن الذين يشغلون الدرجات العليا في السّلم الاجتماعي يمكن إقناعهم بأنهم يمارسون الحقوق التي يخولهم لها القانون من أجل مصلحة أولئك الذين على حسابهم هم يمارسون هذه الحقوق في الواقع. لكن هذه الحقوق وحشية وغير مشروعة. والذين يمارسونها هم أنفسهم متوحشون ليس لديهم أية فكرة عن العدالة. إن الشرعية التي يستند إليها الفرد ليست إلاّ شرعية العصر، ويجب ألا تحترم، ولا يبرّرها مبرر إلاّ بالقدر الذي به تتجاوب مع الروح ومع وجهة نظر ذلك العصر؛ لكنها في نظرنا وضعية فقط، ولا قيمة لها ولا قوة. أما إذا مارس الفرد الامتيازات من أجل غايات شخصية صرفة، وبدافع من هواه ونيةٍ مُغْرضة، فنحن بإزاء شخص ليس هو فقط متوحش، بل هو أيضاً سيّىء الخلق.

وكثيراً ما أراد المؤلفون المسرحيون تمثيل مثل هذه المنازعات من أجل إثارة عاطفة الشفقة أو الترهيب، وذلك وفقاً لنظرية أرسطو الذي جعل الغرض من التراجيديا هو إيقاظ هذه العواطف. بيد أننا لا نشعر خوفاً ولا توقيراً أمام هذه الحقوق المتولدة من التوحش ومن بلايا الزمان؛ والشفقة التي عسانا نستشعرها لا تلبث أن تتحول إلى اشمئزاز وغيظ.

والمخرج الوحيد من المنازعات التي من هذا النوع هو ألاّ ندع هذه الحقوق الزائفة تمارس، وأن نحول دون تنفيذها، مثل التضحية بايفجينيا Iphigenie في أوليد Aulide، وبأورست في توريد Tauride.

وثم نوع آخير من هذه التصادمات ناجم عن نظام الطبيعة وهو ذلك الذي يشمل الأحوال التي فيها يكون السبب في النزاع هو الوجدان الذاتي القائم على الاستعدادات الطبيعية للمزاج والخُلق. ونذكر مثالاً على ذلك غَيْرة عطيل Othello. والطموح، والبخل، وأيضاً الحب إلى حد ما، يمكن أن يكون لها نفس النتائج.

بيد أن هذه الوجدانات لا تولد تصادمات إلا بالقدر الذي به الأفراد الخاضعون لسيطرتها المطلقة لا يعملون ضد ما هو أخلاقي حقاً وشرعي في ذاته في الحياة الإنسانية، فإن هذا يجرهم إلى نزاع أشد عمقاً.

وهذا يسوقنا إلى البحث في نوع ثالث من المنازعات مصدرها القوى الروحية وتعارضها، بالقدر الذي به يحدث هذا التعارض بواسطة أفعال الإنسان نفسه.

٣ ـ ونحن هنا بإزاء صعوبة، أو عقبة، أو عدوان ناجم عن فعل حقيقي قام به إنسان ـ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى نحن بإزاء عدوان على مصالح وقوى شرعية في ذاتها. ومن اجتماع هاتين الحالتين ينتج عمق التصادمات في هذا النوع الثالث.

والأحوال الرئيسية التي يمكن أن تحدث هاهنا يمكن وصفها كما يلي:

إن الأحوال الأولى لهذا النوع ترتبط بتلك التي يكون الدافع إليها أسباباً متعلقة بنظام الطبيعة وتوجد عند حدودها. لكن إذا كان مصدر التصادم هو النشاط الإنساني، فإن الطبيعي الذي يحققه الإنسان من حيث هو روح لا يمكن أن يقوم إلاّ فيما أنجزه دون علم منه ولا خبر؛ إنه فعل سيتبين فيما بعد أنه اعتداء على القوى الأخلاقية التي ينبغي مراعاتها وتوقيرها. إنه حين يتنبه فيما بعد إلى ما فعل

من عدوان غير مشعور به، فإنه يشعر بأن هذا العدوان اللاشعوري قد وضعه في تناقض مع نفسه. وهذا التعارض بين شعوره وبين نيته حينما فعل ما فعل، بينما هو قادر على أن يدرك بالدقة طبيعة ما فعل - يشكل الأساس في النزاع. وعندنا شواهد على هذه الحالة في أوديب، وفي أجاكس: ذلك أن فعل أوديب كما أراده وكما اعتقده، كان فعل إنسان يقتل إنسان آخر، أجنبيّاً عنه، في أثناء صراع؛ لكن الفعل الحقيقي كان هو الفعل الذي جَهله وهو أنه إنما قتل أباه. هو. - وأجاكس، في نوبة من الجنون، قتل قِطْعان اليونانيين؛ فلما أفاق من جنونه أنكر ما فعل فاستولى عليه العار وتصادم مع نفسه. وهكذا فإن ما يهاجمه الإنسان دون قصد يجب أن يكون أمراً يأمره عقله الواعي الواضح بأن يوقّره ويعده شيئاً مقدساً.

ولما كانت المنازعات التي من هذا الباب مصدرها هو الاعتداء الروحي على قوى روحية، فإنها تتضمن تقسيماً هو تقسيم المنازعات الناشئة عن انتهاك واع، ومراد ومقصود. وهذه المنازعات يمكن أيضاً أن تنطلق من الوجدان، والعنفَ، والحماقة، الخ. فمثلاً حرب طروادة كان السبب فيها هو خطف هيلانة؛ وأجاممنون، من ناحية ضحّى بايفجنيا، وأهان هكذا حب الأم، بأن سلبها أعز أولادها؛ وكلوتمنسطرة Clytemnestra تنتقم من هذا بأن تقتل زوجها؛ وأورست، بدوره، يقتل أمه انتقاماً من قتلها لأبيه ومَلكه. كذلك نجد في مسرحية «هاملت» لشكسبير أن الأب يُقتل بطريق الغدر، وأم هاملت تهين روح الأب المقتول حينما تتزوج بالقاتل، على الفور.

والصفة الرئيسية في هذه التصادمات هي أن الإنسان يتعارض مع نفسه متى ما عمل ضد الأخلاق، والحقيقة، والقداسة. وحينما لا يكون الأمر كذلك أي حينما يتعلق الأمر خصوصاً بنزاع فيه الانتهاك يتناول الأمور التي لا تندرج في الباب الذي ننظر فيه هاهنا أي في الأمور التي نقدرها أخلاقية ومقدسة، فإنه لا يكون له قيمة في نظرنا ولا أهمية جوهرية. ونذكر بهذه المناسبة الحكاية المشهورة الواردة في ملحمة المهابرتا، وغلطتي: «نالس ودَمينتي». وتقول إن الملك نالس تزوج من الأميرة دَمينتي التي كان لها الحق في أن تختار بنفسها زوجها من بين المتقدمين للزواج منها. فبينما المتقدمون الآخرون كانوا يحلقون في الهواء كالجِنّ، كانت نالس واقفة على الأرض، وشاء لها ذوقها الجيد أن تختار إنساناً. فغضب الجن وراحوا يترصدن الملك نالس. وطوال سنوات لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً ضد

نالس، لأنه لم يرتكب أية غلطة. وأخيراً في ذات يوم نجحوا في مفاجأته، لأنه بعد أن تبوّل، لم يأخذ حِذْره ووضع قدمه على التراب المبلّل ببوله. وبحسب المعتقدات الهندية فإن هذا يعد غلطة كبيرة يجب التكفير عنها. وابتداءً من هذه اللحظة، صار تحت سلطة الجن؛ فأوحى إليه أحد الجن بالولع بالقمار، وقام جِنّي آخر يحض أخاه على معاداته، وأخيراً فقد نالس عرشه وسقط في هاوية البؤس جاراً معه زوجته دَمَينتي. وفي لحظة معينة انضافت إلى هذه المصائب مصيبة الطلاق من زوجته. وبعد مغامرات عديدة، أفلح مع ذلك في استعادة سعادته السابقة والسبب الحقيقي في هذا النزاع، وما يكوّن نواة هذه الحكاية، هو الإهانة التي ألحقت بأمر مقدسي في نظر الهندوس، ولكنه في نظرنا نحن شيء سخيف جداً.

كذلك يجب ألا يكون الانتهاك مباشراً، أعني أنه ليس من الضروري أن يعدّ الفعل، بما هو كذلك، فعل تصادم؛ وهو لا يصير كذلك إلا بسبب الظروف والأحوال المعروفة التي فيها أنجز هذا الفعل، والتي هي في تعارض وتناقض معه. فمثلاً: روميو وجولييت يحب كلاهما الآخر، والحب في ذاته ليس انتهاكاً أو إهانة؛ لكنهما يعلمان أن أسرتيهما متعاديتان وأنهما في صراع مستمر، وأن الأهل لن يوافقوا على هذا الزواج، والتصادم ينتج من تلاقي هذه المواقف المتعارضة.

وحسبنا هذا القدر من الكلام عن الموقف؛ وإلاّ لو أننا أردنا الفحص عن هذا الموضوع في كل جوانبه لاستطال القول كثيراً. إذ من الممكن أن نتخيل ما لا نهاية له من المواقف؛ وكل فن عنده وسائل وإمكانات خاصة به. فمثلاً الأقصوصة (أو الحكاية الصغيرة) لها إمكانيات لا يسمح بها لفنون أخرى. وبالجملة، فإن اختراع موقف هو أمر مهم يسبب للفنانين كثيراً من الهموم. ونحن نسمع خصوصاً في أيامنا هذه الشكوى من صعوبة العثور على مواد مناسبة لتكوين مناسبات ومواقف. فنحن قد نرى مثلاً أن الأحسن بالشاعر أن يكون ذا أصالة بأن يبدع هو نفسه مواقف أصيلة جديدة: لكن هذه الأصالة ليست هي الجانب الجوهري، لأن الموقف بما هو موقف ومنظوراً إليه في ذاته لا يكوّن بعدُ جزءاً من ميدان الروح ولا يمثّل الشكل الفنّي بالمعنى الحقيقي. إنه يقدّم فقط الظروف الخارجية لمعالجة المواد التي يزودنا بها الموقف، ابتغاء استخراج أفعال وأخلاق. وشخصيات. ولهذا ينبغي ألا يطالب الشاعر بأن يخلق هو المواقف، فإنه بهذا لا يجتلب لنفسه ميزة

خاصة. وإنما يجب أن يكون من المسموح له أن يستمدّ مما هو موجود من قبل: في التاريخ، والحكايات المنقولة، والأساطير، والأخبار، بل وأن يعالج معالجة جديدة موضوعات ومواقف عالجها الفن من قبل. وعلى هذا النحو نجد في التصوير أن الجانب الخارجي من الموقف قد استعير من حكايات القديسين، وصوّر كما ورد فيها. إن الجانب الفنّي حقاً في هذه التصورات أهم بما لا نهاية له من المرات من اختراع موقف معيّن.

يمكن أن نقول نفس الشيء عن وفرة الأحوال والتعقيدات التي تُعْرَض أمام أعيننا. وبهذه المناسبة نقول إنه كثيراً ما أُطْرِيَ الفن الحديث بدعوى اختلافه عن الفن القديم لكونه أوفر خيالاً؛ ومن الصحيح أننا نجد في الأعمال الفنية في العصر الوسيط وفي العصور الحديثة أكبر قدر من التنوع والتعالي في المواقف والأحداث والمصائب. بيد أن هذه الوفرة الخارجية لا تضيف شيئاً إلى الفن، إذ على الرغم من هذه الوفرة فإننا لا نملك إلا القليل جداً من المسرحيات والملاحم الشعرية الممتازة حقاً. فليس المهم هو هذا الموكب الخارجي والتوالي للأحداث. وإنما المضمون الحقيقي للعمل الفني شيء إلهي يقوم في التشكيل المعنوي والروحي لهذه الأحداث، وفي تمثيل الحركات الكبرى للنفس وللخلق اللذين يعبر عنهما من خلال هذا التشكيل.

الفصل السادس

الفعل

الفعل يفترض، كما قلنا من قبل، حضور ظروف تؤدي إلى تصادمات، مع أفعالٍ وردود أفعال. لكنه يصعب التنبؤ بأين يبدأ الفعل، لأن ما يبدو لأول وهلة أنه البداية يمكن ألا يكون إلاّ نتيجة تعقيدات سابقة، ومن الممكن أن تكون هذه التعقيدات هي نقطة الابتداء، اللهم إلاّ إذا كانت هي الأخرى نتيجة تصادمات سابقة، وهكذا باستمرار. فمثلاً في بيت أجاممنون[1] نجد أن افيجنيا تكفّر في أوليد عن خطايا ومصائب هذا البيت. والبداية هاهنا ستكون انقاذ افيجنيا بواسطة الإلهة ديانا Diana التي اقتادتها إلى توريد. ولكن هذه الواقعة هي نفسها نتيجة لتعقيدات سابقة وخصوصاً للتضحية التي تمت في أوليس، وهذه التضحية قد سببتها الإهانة التي ألحقت بمنلاس Ménélas لما أن اختطف باريس ابنه: هيلانة، وهكذا باستمرار حتى بيضة ليدا المشهورة. وكذلك نجد أن الموضوع المعالج في مسرحية «افيجنيا في توريد» نقطة البداية فيه هي اغتيال أجاممنون، وكل سلسلة المآسي التي كان مسرحها هو بيت طنطالس Tantalus. وكذلك الأمر أيضاً في مجموع الأساطير الخاصة بثيبا.

---

(١) أجاممنون: ملك أسطوري على أرجوس وموقينا، وكان أبوه هو أتريوس. وكان أخوه هو منلاس ملك أسبرطة. وكانت زوجته هي فلوطمنستر، ومنها أنجب ثلاثة أولاد هم: الكترا، وافيجنيا، وأورست. وصار القائد الأعلى لليونانيين في حربهم ضد طروادة. ولما احتجز في أوليس نتيجة لهبوب رياح معاكسة ضحى بابنته افيجنيا بناء على تضحية قاخاس. استرضاء لإلاهة أرتميس ولما عاد من طروادة بصحبته عبدته كسندرا اغتيل هو وهي بأمر من زوجته فلوطمنسترا وعشيقها اجستوس. وقد انتقم له ابنه أورست. وأما هيلانة فأميرة أسطورية من أسبرطة، وقد اختطفها باريس، مما أدى إلى قيام اليونانيين بحملة ضد طروادة لاستردادها وإعادتها إلى أسبرطة.

والشعر هو وحده الذي يستطيع أن يقوم بمهمة تمثيل الفعل بكل سلسلة الظروف التي سبقته والتي كل واحد منها يجرّ التالي له. والشعر إذا سلك هذا المسلك، فإنه يصبح مملاً، ومن المعترف به عامة أن احتكار التفاصيل هو من شأن النثر، بينما ينبغي على الشعر أن يدخل القارىء مباشرةً أو السامع في صُلب الموضوع. لكن من الصحيح أيضاً أنه ليس من مصلحة الفن أن يجعل نقطة ابتدائه هي البداية الخارجية لفعل معين، وهذا لسبب عميق هو أن هذه البداية ليست بداية إلاّ بالنسبة إلى التطور الطبيعي والخارجي للأحداث، وأنه بربط الفعل بها فإن المرء لا يحسب حساباً إلاّ للوحدة التجريبية للحادث، وليس للمضمون الحقيقي للفعل. لكن الوحدة تظلّ خارجية محضة في الأحوال التي ترتبط فيها الأحداث بعضها ببعض بواسطة شخص واحد بعينه. وجماع الظروف والأفعال والمصائر يكوّن عوامل لتكوين الفرد؛ بيد أن الطبيعة الحقيقية، والنيّات الحقيقية لشخصيته الأخلاقية والنفسية لا تحتاج ـ من أجل ظهورها والتعبير عنها إلاّ إلى موقف واحد كبير يكشف لنا عن حقيقته بالفعل، بينما لم نكن نعرفه قبل ذلك إلاّ باسمه وأوصافه الخارجية.

ولهذا ينبغي ألا تُرْجِع إلى هذه البداية التجريبية الأصل في الفعل، بل علينا أن نسعى إلى إدراك الظروف التي حركت نفس الشخص وكشفت له عن حاجاته الحقيقية وبذلك أثارت التصادم الذي اندرج فيه والذي يريد الخلاص منه وهو ما يكوّن الفعل بالمعنى الصحيح. فمثلاً في «الإلياذة» نجد هوميروس يبدأ مباشرة بحكاية غضب أخيلوس، دون أن يتلبث عند الأحداث السابقة عليه وعند سيرة أبطاله. إنه يجعلنا نشاهد مباشرةً النزاعَ، ويفلح في اجتذاب انتباهنا حتى إلى ما لم يَقلْه وما يكون ما هو بمثابة خلفية اللوحة التي يصوّرها لنا.

وتمثيل الفعل على أنه حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحلّ لمشكلة إنما هو من شأن الشعر على وجه التخصيص، لأن الفنون الأخرى لا تستطيع أن تمسك إلاّ بلحظة واحدة من مسلسل الفعل. ومن هذه الناحية فإنه يبدو أن الفنون الأخرى تتفوق على الشعر بسبب وفرة وسائلها التي تمكّنها من أن تمثل ليس فقط الشكل الخارجي بل وأيضاً التعبير عن البوادر والمواقف، والانطباعات الناتجة عن هذه البوادر والمواقف ـ في الأشكال المحيطة، والكيفية التي بها تنعكس على الأشياء المتجمعة حولها. بيد أن هذه الوسائل هي وسائل للتعبير لا يتكافأ وضوحها

وتجليها مع الوسائل التي تحت تصرف الشعر. إن الفعل يكوّن الكشف الأوضح عن الفرد، وعن أعمق ما فيه؛ إنه بواسطة الفعل يجلّي ويحقق الجانب الأعمق لوجوده؛ ولما كان من طبيعة روحية فإنه في التعبير الروحي، في القول، يمثّل على النحو الأقصى من الوضوح والتحديد.

والناس يتصورون عامةً أن الفعل يقبل ما لا نهاية له من الأنواع. ولكن الحق هو أن الأفعال التي تقبل التمثيل الفنّي محدودة العدد، لأن الفن لا يعني إلا بالأفعال التي تدعو إليها الأفكار.

وعلينا في هذا الشأن أن نميّز في الفعل ثلاث نُقَط رئيسة هي:

أ ـ القوى العامة التي تكوّن المضمون والغرض الجوهريين لما من أجله نحن نفعل؛

ب ـ تشغيل هذه القوى بواسطة الشخص الفاعل؟

جـ ـ اجتماع هذه القوى العامة وهذا الفعل. فلنتحدث عن كل واحدة منها.

أ ـ القوى العامة للفعل

المصالح ذات الطابع المثالي لا بد لها أن تتصارع مع بعضها البعض، لأنها قوى يعارض بعضها بعضاً. وذلك لأن هذه المصالح تناظر قوى كلية خالدة خاصة بالحياة الروحية، وتناظر حاجات جوهرية للنفس الإنسانية، وتناظر غايات للفعل ضرورية وشرعية ومعقولة في ذاتها، وهذا هو ما يهبها مكانة القوى الكلية. وهذه القوى ليست هي الإلهي المطلق هو نفسه، بل هي بنات الصورة Idee المطلقة، ولهذه الصفة تدين بالقوة التي تمارسها، والقيمة التي تمثلها. إنها بنات الحقيقة الكلية، وهي في الوقت نفسه عناصر جزئية ومعيّنة لهذه الحقيقة ولأنها معيّنة فإن من الممكن أن تتعارض مع بعضها البعض، لكن عليها ـ بالرغم من هذا التعارض، ومن أجل أن تظهر بمظهر المثل الأعلى المحدَّد ـ أن يكون فيها شيء جوهري. وتلك هي حال المعاني الكبرى في الفن: الأسرة، الوطن، الدولة، الكنيسة، المجد، الصداقة، الطبقة الاجتماعية، الكرامة، وفي المجال الرومنتيكي: الشرف، الحب، الخ.

وقد تختلف هذه القوى من حيث درجة القيمة التي تملكها، لكن يجب أن

تكون كلها عقلية. وهي في الوقت نفسه قوى للنفس الإنسانية، ومن المهم أن تقرّ بأنها كذلك، وأن من الواجب إبرازها وتنشيطها. ومع ذلك يبقى ألاّ تعدّ حقوقاً مقررة بالتشريع الوضعي. ذلك لأن التشريع الوضعي يتعارض مع مفهوم تحقيق المثل الأعلى وكيفية هذا التحقيق. ثم إن مضمون القانون يمكن أن يعاقب ما هو ظلم في ذاته، ولا يمكن تحويل الظلم إلى عدل بمجرد منح الظلم الصفة القانونية. إن القانون الوضعي يخلق حالة من العنف والقسر تتعارض مع المثل الأعلى. والقوة، لكي يكون لها الحق في توكيد ذاتها وفرض نفسها يجب أن يكون لها طابع عقلي. والقوى التي نتحدث عنها لا تفعل من خارج بل هي قوى جوهرية تحمل في داخلها المضمون الحقيقي للوجود الإنساني. إنها الدافع الوحيد إلى الفعل، وتمثل ما يتحقق فيه باستمرار.

وتلك هي ـ على سبيل المثال ـ طبيعة المصالح والأغراض التي تتصارع في مسرحية «أنتيجونا» لسوفقليس. فالملك كريون Crion، بوصفه رئيس الدولة، قد منع منعاً باتاً من الاحتفال بجنازة ابن أوديب الذي جاء أمام ثيبا بوصفه عدواً للوطن. صحيح أن هذا المنع كان له ما يبرره، لأن الأمر كان يتعلق بالمدينة كلها. لكن أنتيجونا كانت مدفوعة بقوة أخلاقية من نفس النوع هي الحب المقدس لأخيها الذي لم يشأ أن تتركه بدون أن يُدْفَن حتى لا يكون فريسة للطيور الجارحة. وعدم أداء واجبات الدفن كان سيكون إهانة وعدواناً على الواجب العائلي، ولهذا فإنها لم تحفل بقرار المنع الذي أصدره كريون.

والتصادمات يمكن أن تحدث بطرق شديدة التنوع. لكن ضرورة رد الفعل ينبغي ألا تمليها أسباب شاذّة أو مزعجة، بل يجب أن تقوم على أساس العقل والعدالة. فمثلاً التصادم الذي نجده في قصيدة «هينرش المسكين»، وهي قصيدة معروفة نظمها ترمن فون در[1] آوه Hartmann von der Aue هو تصادم مزعج منفرّ. ذلك أن البطل فيها، وكان قد أصيب بمرض عضال لا شفاء منه، توجه، طلباً للشفاء، إلى رهبان سالرن Salerne. فطالبوا بأن يضحي بإنسان بنفسه طواعية، إذ لن يحصل على الشفاء إلاّ بالتضحية بقلب إنسان. فوافقت فتاة مسكينة، تحب

(١) شاعر ألماني عاش في القرن الثالث عشر وكان فارساً يعمل في خدمة سادته آوه (في شمال سويسرا الآن). وهو أول من أدخل في ألمانيا ملحمة الملك أرتوس. وله حفيدتان ذواتا استلهام ديني هما «جريجوريوس» و«هينرش المسكين».

هذا الفارس، على أن تموت من أجله، وتسافر معه إلى إيطاليا. وكل هذا توحّش من أوله إلى آخره، حتى إن الحب الهادىء والإخلاص المؤثر من جانب الفتاة لا يؤثران في نفوسنا أبداً.

وعند القدماء (اليونانيين) أيضاً نشاهد أن التضحية بإنسان تولّد تصادمات، كما هي الحال في حكاية افيجنيا لتي تتضمن التضحية بها هي ذاتها والتضحية بأخيها. بيد أن هذا النزاع يرتبط بظروف أخرى مشروعة في ذاتها؛ كما أنه يتبدى على شكل عقلي، لأن افيجنيا وأخاها ينتهي بهما الأمر إلى أن ينجوا. وهكذا يتحطم هذا التصادم الظالم، كما تتحطم أيضاً في قصيدة هرتمن فو در آوه، التي أتينا على ذكرها، لأن الفارس هينرش لما رفض قبول التضحية بتلك الفتاة، فإن الله نجاه، وجوزيت الفتاة الجزاء الحسن على حبّها المُخلص.

وفي مقابل هذه القوى الإيجابية تقوم قوى السلب والشرّ. لكن في التمثيل الحالي للفعل، لا مكان للسلب كأرض جوهرية لرد الفعل الضروري. إن حقيقة السلب يمكن أن تكون مطابقة لجوهره وطبيعته؛ لكن حينما يكون المفهوم الباطن والهدف معدومين في ذاتيهما؛ فإن القبح الباطن يكشف ما يغطي على الجمال الحقيقي حين يتجلى في الخارج. ولقد تستطيع السفسطة الخاصة بالوجدانات أن تستخدم المرونة والقوة والطاقة في الخلق من أجل إعطاء السلب مظاهر إيجابية؛ لكنها لا تفلح إلاّ في إعطائنا الانطباع الذي يتولد لدينا عند مشاهدة قبر مُبَيَّض. لأن ما هو سلبي خالص هو شاحب وسطحي ويخيب أملنا أو يثير فينا النفور، بينما قصده إلى أن يكون دافعاً أو وسيلة لإثارة رد فعل الآخرين. وما هو قاس وبائس في إساءة استعمال القوة يمكن أيضاً أن يبقى وأن يكون محتملاً في التمثيل إذا استند إلى عظمة خُلُقٍ غنيّ في المضمون، وإلى عظمة الأهداف؛ لكن الشرّ، والحَسَد، والغَيْرة، والجبن والخسّة هي أمور بشعة منفرّة. ولهذا فإن الشيطان شكلٌ لا يمكن استخدامه من الناحية الجمالية، لأنه ليس إلاّ الكذاب في ذاته، إذن هو شخص لا يمكن أن يثير إلاّ النفور. وكذلك جنّيات الكراهية وأمثالها هي قوى، ولكنها خالية من الاستقلال الإيجابي والصلابة؛ ولهذا فإنها لا تصلح للتمثيل المثالي، وإن كان بعد بين الفنون المختلفة فوارق كبيرة في طريقة تعبيرها عن موضوعاتها، وما هو مسموح ـ لبعضها قد لا يكون مسموحاً به لسائرها. والشر، بوجه عام، خاوٍ من الأهمية ومن المضمون، لأنه لا ينتج عنه إلاّ السلب،

والدمار، والشقاء، بينما الفن الحقيقي يجب عليه أن يمثّل الانسجام. والخِسّة هي الأجدر بالاحتكار؛ لأنها تتولد من الغيرة والكراهية لما هو نبيل ولأنها لا تتردد في أن تجعل من قوة مشروعة في ذاتها وسيلة لإشباع شهوة دنيئة مخجلة. ولهذا فإن الشعراء والفنانين الكبار في العصر القديم (اليوناني) لا يقدّمون لنا أبداً مشاهد السفالة والانحطاط، بينما شكسبير ـ مثلاً ـ يقدم لنا في مسرحية «الملك لِير» السفالة بكل بشاعتها. فالملك العجوز لير Lear يوزّع مملكته بين بناته، ويكون من السذاجة بحيث يصدّق توكيداتهن المتملقة، ولا يَحْزر الإخلاص الذي استتر تحت صمت كوردليا Cordelia. وبتصرفه على النحو الذي فعله هو قد كشف عن بلاهته وعَتَهه، ثم هو يفقد عقله تماماً حينما سائر بناته وأزواجهن يكشفن عن أبشع ألوان الجحود والسفالة ـ كذلك نجد في المآسي الفرنسية أن أبطالها يسعون إلى إيهامنا ـ بعبارات مبالغ فيها ـ أنهن مملوءات بأنبل المشاعر وأسماها، متباهيات بشرفهن وكرامتهن؛ لكننا لو فحصنا قليلاً عن حقيقتهن في الواقع وما يفعلن، فإننا سرعان ما ندرك أن أقوالهن ليست إلاّ دعاوى زائفة وتنفجات. وفي أيامنا هذه خصوصاً ـ هكذا يقول هيجل ـ نجد أن التمزقات الباطنة والزعزعات التي تولّد أشدّ أنواع النشاز صراخاً ـ قد صارت البِدْع المنتشر وولدت مزاجاً سوداوياً وسخرية غليظة، وهو أمر طالما طاب كثيراً لتيودور هوفمن Theodor Hoffmann، مثلاً.

وإذن فإن القوى الإيجابية والجوهرية هي وحدها التي ينبغي أن تكوّن المضمون الحقيقي للفعل المثالي. بيد أن هذه القوى المحرّكة ينبغي ألا تمثل في عمومها. صحيح أنه كلما تحقق الفعل وعبّر عنه في الخارج، فإن هذه القوى تبدو أكثر فأكثر أنها العناصر الجوهرية في الفكرة (أو الصورة Idee)، لكن تمثيلها الكل يقتضي أن تتخذ شكل أفراد مستقلين. وإلاّ لظلت مجرد أفكار عامة أو تمثيلات مجرّدة ليست من ميدان الفن في شيء.

والآلهة اليونانيون يقدمون أبرز مَثَل على سيطرة القوى العامة التي تمارس قوّتها بشكل مستقل. فأيّاً ما كانت الهيئة التي تتبدى لنا عليها، فإن السكوت والسعادة يبقيان تعبيرهم الذي لا يتبدّل. ومن حيث هم آلهة أفراد وجزئيات، فإنه قد يحدث لهم أن يتصارعوا ويتنازعوا فيما بينهم، لكنهم، في أعماقهم، لا يأخذون هذه الصراعات والمعارك مأخذ الحب بمعنى أنهم لا يركّزون كل طاقاتهم وكل وجدانهم في هدف معين يطلب تحقيقه بأي ثمن وكأنما نجاتهم أو هلاكهم

يتوقف على انتصارهم أو هزيمتهم. إنهم لا يدخلون إلاّ بين الفينة والفينة، وهاهنا مرة وهاهناك مرة أخرى، خالطين في بعض الأحوال العينية بين مصلحتهم وبين مصلحة من يعينونه، بيد أنهم لا يترددون، إذا ما لذّ لهم ذلك، في أن يتركوا الأمور تجري في أعنتها، وأن يعتكفوا بعيداً في أعالي جبلهم، جبل الأولمب. وعلى هذا النحو نجد آلهة هوميروس تخوض الحروب والمعارك؛ فهذا يكوّن جزءاً من تصميمهم، لكنهم مع ذلك يبقون كائنات مزودة بتحديد عام. فمثلاً: تبدأ المعركة تحمي وطيسها، ويتقدم الأبطال الواحد تلو الآخر ويتوهون في المعمعة والاختلاط العام، ولا يميّز بعد بين خصائصهم؛ وتذوب الأصوات الخاصة في ضجيج غير متميز تشيع فيه روح عامة؛ هناك تتدخل القوى العامة، الآلهة أنفسهم، في الصراع. لكن على الرغم من التعقيدات والتعارضات التي يجدون أنفسهم مشتبكين فيها فإنهم يعلمون جيداً متى ينسحبون، دون أن يفقدوا شيئاً من استقلالهم ووقارهم. ومن الممكن أن ينساقوا إلى ما هو عارض؛ لكن لما كان الإلهي والعام هما طابعهم السامي، فإن ما فيهم من فردي هو من الظهور الخارجي بحيث يستطيع أن يسمو إلى ذاتية باطنة حقيقية. إن التعيُّن ليس إلاّ شكلاً زائداً مضافاً إلى الألوهية. بيد أن هذا الاستقلال وهذا الوقار الهادىء الذي لا يتأثر بشيء يهبانهم الفردانية التجسيمية التي بفضلها يمكنهم أن ينجردوا مما فيهم من طابع معيّن. وفي الواقع العيني نجد أن آلهة هوميروس، الذين يشاركون مع ذلك في نشاطات متنوعة، يهيؤها لهم مصالح وأحداث إنسانية ـ لا يبدون عن منطق ـ كذلك نجد عند الآلهة اليونانيين خصائص أخرى لا يمكن إرجاعها إلى المفهوم العام لإله بعينه: فمثلاً عطارد Mercure هو قاتل أرجوس argus، وأبولو يقتل السحالي، وزيوس يقع في مغامرات غرامية لا حصر لها، ويقيد جونون Junon في سندان، وهكذا وهكذا. وكل هذه الحكايات، وأخرى كثيرة غيرها من نفس النوع، ليست في الواقع إلاّ أثواباً خارجياً اخترعها الراموز والخرافة لإبراز الجانب الطبيعي في الآلهة.

وفي الفن الحديث (في عهد هيجل) نجد أيضاً تصوراً للقُوَى على أنها محدّدة وعامة معاً. لكن هذه ليست في الغالب إلاّ حكايات رمزية خاوية وباردة تدور حول الحسد، والغَيْرة، والفضائل والرذائل بوجه عام، والإيمان، والرجاء، والحب والاخلاص، الخ، أي أنها حكايات رمزية نحن لا نصدّقها لأنها لا تنطبق

على أي واقع حقيقي. إن ما يهمنا في الأعمال الفنية هو الذاتية العينية، حتى أن هذه التجريدات، كيما تكون لها قيمة عندنا، ينبغي أن تستمد هذه القيمة لا من حيث هي تجريدات، وإنما من حيث هي عناصر وأوجه للخلق الإنساني وخصائصه وشموله. والملائكة ليس لهم نفس العموم ولا المعنى اللذين للمرّيخ، وڤينوس، وأپولو، الخ، أو اللذين لأوقيانوس وهليوس (= الشمس)؛ ولكنها من حيث هم موضوعات للتمثيل هم خَدَم خواصّ لكائن إلهي جوهري واحد، لا يقبل القسمة إلى فرديات مستقلة، مثلما هي الحال في جماعة الآلهة اليونانيين. ولهذا السبب فإن هؤلاء الملائكة ليسوا قوى ذاتية قائمة على ذواتها وتشكل أفراداً إنسانيين تتجلى لعياننا الحِسّي؛ وإنما مضمونهم الجوهري للتمثيل يتكون إما موضوعياً بواسطة إله واحد، أو على نحو خاص وذاتي بواسطة أخلاق وأفعال إنسانية فيها يتحقق. وهذا التفرّد وهذا الانقسام إلى فرديات مستقلة هو الأصل والينبوع للتمثيل المثالي للآلهة.

ب ـ الأفراد الفعّالون

طالما كان الأمر يتعلق بالآلهة أو بتصور الآلهة تصوّراً مثالياً، فإن الفن لا يشعر بأية صعوبة في المحافظة على المثالية المطلوبة. لكنه إذا تناول النشاط العيني الواقعي فإنه يواجه صعوبات شديدة. ذلك لأن الآلهة، والقوى العامة بما هي كذلك، هي ينبوع الحركات والدوافع؛ أما في الواقع الفعلي فإن النشاط الفردي لا يرجع إلى هذه القوى، بل يرجع إلى الإنسان. فنحن إذن بإزاء أمرين متميزين، فمن ناحيةٍ نجد أن القوى العامة في جوهريتها تكفي نفسها بنفسها، وتبعاً لذلك فإنها مجردة؛ ومن ناحية أخرى نجد الفردية الإنسانية التي ينتسب إليها التصميم المؤدي إلى الفعل. ومما لا مُشَاحّة فيه أن القوى الأزلية الأبدية السائدة هي محايثة في ذات الإنسان، وتكوّن الجانب الجوهريّ لخُلقه.. لكنها بقدر ما هي مفهومة في ألوهيتها على هيئة أشكال منفردة محددة بعضها بالنسبة إلى بعض، فإن علاقتها مع الذات الإنسانية تصبح خارجية. ومن هنا تنشأ الصعوبة الرئيسية: ذلك أنه يوجد في هذه العلاقات بين الإنسان والآلهة شيء من التناقض. فمن ناحية نجد أن المضمون المنسوب إلى الآلهة ينتسب إلى الإنسان نفسه، ويناظر هذا الوجدان أو ذاك من وجداناته وقراراته وإرادته؛ ومن ناحية أخرى نجد، على العكس، أن الآلهة يتصوّرون على أنهم موجودون بذواتهم بوصفهم قوى ليست فقط مستقلة عن

الذات الإنسانية، بل وأيضاً على أنهم هم الذين يحدّدون ويوجّهون بحيث أن نفس التحديدات تمثل تارة، على شكل فردية إلهية مستقلة؛ وطوراً كتعبير عن أعمق أعماق النفس الإنسانية؛ أي كتعبير عما هو إنساني في المقام الأول. وهذا من شأنه أن يضرّ بالاستقلال الحرّ للآلهة، وبحرية الأفراد الفعّالين؛ وحين تَنْسَب إلى الآلهة سلطة الأمر، فإن هذا يحدّ من استقلال الإنسان. والأمر هاهنا يتعلق بنفس العلاقة التي نجدها في التمثيلات الدينية للمسيحية. فمثلاً حين يقال إن روح الله تؤدي إلى الله. فهنا الجانب الخاص بالإنسان يمكن أن يبدو على أنه تربة سلبية خالصة، يخضع لفعل روح الله، وهذا يتضمن إلغاء الإرادة الإنسانية، إذ تتجرد حينئذ من حريتها، إذ يصبح القرار الإلهي الذي بموجبه يتم الفعل نوعاً من القدر المحتوم الذي لا إرادة فيه للإنسان.

وفي هذه الحالة ستكون العلاقة بين الألوهية والإنسان هي علاقة السيّد بالعبد: الله يأمر وما على الإنسان إلاّ أن يطيع. بل إن شعراء كباراً لم يستطيعوا السموّ فوق هذا المفهوم للعلاقة الخارجية بين الله وبين الإنسان فمثلاً عند سوفقليس نجد أن فيلوكتيت Philoctéte بعد أن أوضح تحايل أوليس Ulysse، استمر في قراره بعدم الذهاب إلى معسكر اليونانيين، إلى أن أمره هرقل ـ وقد تدخل من علٍ ـ بالاستجابة لرغبة نيوبتولم Néoptoléme. صحيح أن هذا الأمر كان متوقعاً، لكنّ بالنظر إلى الطريقة التي بها حدث، فإنه من الغريب والخارج عن المضمون، وسوفقليس في أسمى مسرحياته التراجيدية، لا يستخدم أبداً هذه الطريقة التي لو سيقت إلى أبعد من ذلك قليلاً، لكانت نتيجتها هي تحويل الآلهة إلى آلات ميّتة، والأفراد إلى مجرد أدوات في أيدي إرادة خارجية.

كذلك نجد في شعر الملاحم أن الآلهة يفعلون على نحوٍ يبدو خارجياً عن الإرادة الإنسانية. فإن هرمس Hermes مثلاً يصحب فريام Priam إلى أخيلوس، وأبولون يضرب پتروكل Patrocle بين كتفيه فيقضي بهذا على حياته. وكثيراً ما يحدث أن تستخدم لمحات أسطورية على نحوٍ يجعلها تكوّن ما يشبه موجوداً خارجياً عن الفرد. فإن والدة أخيلوس ـ مثلاً ـ تغطّسه في نهر استوكس Styx، مما جعله لا يُقْهَر ولا يُجْرَح حتى قدميه. ونحن إذا أردنا أن نعطي لهذه الأسطورة معنىً معقولاً، فإننا نشاهد أنها إنكار للشجاعة والجرأة، ولا تعود بطولة أخيلوس صفة روحية، بل تصبح مجرد صفة جسمانية. ومثل هذه الطريقة في التمثيل يمكن

تبريرها في شعر الملاحم أكثر مما يمكن تبريرها في شعر المسرحيات، إذ في شعر الملاحم نجد أن الجانب الباطن يمارس فعلاً أقل في النيّة التي تسيطر على تحقيق الأغراض، وعلى وجه العموم نجده في ما هو خارجي إذ يجد في شعر الملاحم مجالاً للتجلي أوسع. على أننا، مع ذلك، يجب ألا نلجأ إلى هذه التأويلات العقلية إلا باحتياط شديد وتحفظ كبير لأنها تؤدي بنا إلى أن تجعل الشعراء يقولون أشياء غير معقولة لم يقصدوا إليها قطعاً. وهي أن أبطالهم لم يكونوا أبطالاً، وذلك لأنه في الأحوال التي مثل الحالة التي أتينا على ذكرها، العلاقة الشعرية بين الناس والآلهة موجودة. لكنه يتجلى الخلوّ من الشاعرية حينما تكون القوى التي يصفها بأنها مستقلة هي في الوقت نفسه خالية من الجوهر، وليست إلاّ نواتج خيال شاذ أهوج يدعي أصالة زائفة. إنها في الواقع إما من ميدان التخريف، أو من ميدان الهذيان والجنون.

إن العلاقة المثالية والشعرية حقاً إنما تقوم في الهوية بين الآلهة وبين بني الإنسان، ويجب أن تكون هذه الهوية عينية واضحة، بينما تمثّل القوى العامة على أنها مستقلة ولا تشترك في شيء مع فردانية بني الإنسان ووجداناتهم. ومضمون الآلهة يجب أن يتجلى خصوصاً على أنه مضمون الأفراد أنفسهم، بحيث أنه ـ من ناحية ـ القوى السائدة تظهر على أنها ذوات فردية في ذاتها ولذاتها، و ـ من ناحية أخرى ـ تتجلى، مع بقائها خارجية عن الإنسان، باطنة في روحه وخُلُقه. ومهمة الفنّان تقوم إذن في امتصاص هذا التعارض الظاهري، أو بالأحرى في خلق رابطة دقيقة بين القوى العامة وبين الإنسان، بأن يبرز خصوصاً أن نقطة الانطلاق توجد حقاً في النفس الإنسانية، وأن يبرز العام والجوهري، الذي به تتأثر، على شكل فرديّ.

إن النفس الإنسانية يجب أن تتجلّى في الآلهة الذين يمثّلون ـ على هيئة أشكال عامة ومستقلة ـ ما يوجد وما يضطرب في أعماق هذه النفس الإنسانية. ذلك لأن الآلهة هم قبل كل شيء آلهة النفس الإنسانية ووجداناتها. ونحن نقرأ، عند مؤلّف قديم، أن ڤينوس أو «الحب» يتصوران على أنهما قوى خارجية عن الإنسان، لكن الحب بما هو كذلك هو مصدر انفعالات ووجدان ينتسب إلى النفس الإنسانية، بل وإلى أعمق أطوائها. وعلى نفس النحو غالباً ما يتحدثون عن «اليومينيدات» Euménides ونحن نتصورها على شكل عذراوات منتقمات شبيهة

بالفوريات furies اللواتي يطاردن المجرم من خارج. لكن هذه المطاردة هي في الوقت نفسه مطاردة فوريّة باطنة تسكن في داخل نفس المجرم؛ وسوفقليس يتحدث فعلاً عن فوريات تكون جزءاً من دخيلة الإنسان وكأنها تنتسب إليه. فمثلاً: في مسرحية «أوديب في كولونا» (البيت رقم ١٤٣٤) نجد أن اللفظ Erinniyes هو الاسم الذي أطلق على أوديب نفسه، وهذا اللفظ يستعمل للدلالة على لعنة الأب، وعلى قوة نفسه التي أهينت ولهذا يكون المرء مصيباً ومخطئاً في وقت معاً إذا اعتبر الآلهة بوجه عام إما خارجين عن الإنسان تماماً، وإما كقوى باطنة في وجوده العميق، لأنها كلا الأمرين معاً. ولهذا نجد عند هوميروس أن أفعال الآلهة وأفعال بني الإنسان يمتزج بعضها ببعض فالآلهة وهي تبدو أنها تقوم بأعمال خارجية وأجنبية عن الإنسان، فإنها في الواقع لا تفعل غير أن تظهر في الخارج ما يكوّن جوهر روح الإنسان. ففي «الإلياذة» مثلاً، حينما يريد أخيلوس أن يرفع سيفه ضد أجاممنون، فإن أثينا Athena، وهي مرئية وحدها، تظهر من خلفه، وتمسك به من شعره الذهبي. وهيرا Hera التي تحمي أخيلوس وأجاممنون معاً قد أرسلتها من فوق جبل الأولمب، وتدخلها يبدو مستقلاً تماماً عن غضب أخيلوس. لكننا نستطيع، من ناحية أخرى، أن نتصور بسهولة أن ظهور الإلاهة أثينا Athena المفاجيء يعني ببساطة أن أخيلوس هو نفسه، لما استرد هدوءه ورباطة جأشه تخلّى عن الاستماع إلى صوت الغضب، وأن كل هذه المأساة قد جَرَت في نفس أخيلوس - وهوميروس هو نفسه يشير إلى ذلك في أبيات سابقة («الإلياذة» النشيد الأول، البيت رقم ١٩٠) حين يقول: «إن الحزن استولى على ابن فيليه (= أخيلوس)، وقلبه، في صدره الرجولي، يوازن بين نيتين: هل يستل السيف الصارم، الممتد على طول فخذه؟ وفي نفس الوقت يثير ثائرة الآخرين، ويقتل هو الأتريدي Atridie. أو يهدّيء من حَنَقه ويتغلب على غضبه؟».

وهذا القطع الداخلي للغضب، وهذا التوقف المفاجيء الذي يفرضه شيء آخر على الغضب الذي استولى على أخيلوس - من حق الشاعر الملحمي أن يمثله أيضاً على أنه من آثار أحداث خارجية. فعلى هذا النحو تتبدى لنا - في ملحمة «أوسيوس» - الإلاهة مينرڤا وهي بصحبة تلماخوس. وفعل الصحبة هذا يصعب تصوره قد حدث في نفس تلماخوس، على الرغم من وجود رابطة بين الباطن والخارج. وعلى وجه العموم فإن وقار الآلهة عند هوميروس والسخرية التي تتجلى في الطريقة التي بها يتحلّون

يرجعان إلى أن جِدّهم واستقلالهم سرعان ما يختفيان منذ اللحظة التي يتصور فيها أنهم يمثلون القوى الخاصة بالنفس الإنسانية، ونتيجة هذا إعادة الاستقلال الخاص إلى بني الإنسان وتركهم وجهاً لوجه مع ذوات أنفسهم.

وليس علينا أن نذهب بعيداً كيما نعثر على فعل كامل لتحوّل مثل هذه العملية الإلهية الخارجية الخالصة إلى ذاتية وحرية وجمال أخلاقي. فإن جيته قد حقق، من هذه الناحية، أجمل وأروع عمل فنّي، وذلك في مسرحية «افيجنيا في توريكا» إننا نجد عند يوريفيدس[1] أن أورست وأفيجنيا قد أخذا تمثال ديانا. وهذه مجرد سرقة. هناك يتدخل ثواس Thoas ويأمر بمطاردتهما واستعادة تمثال الإلاهة ديانا. وأخيراً تتدخل الإلاهة أثينا Athena بشكل مبتذل وتأمر ثواس بالهدوء، لأنها هي التي أوصت بأورست إلى إله البحر فوسيدون بأن يحمل أورست في البحر بعيداً. فأطاع ثواس في الحال، مستجيباً لأمر أثينا (البيت رقم ١٤٤٢ ـ ١٤٤٣) هكذا: «أي أثينا الإلاهية! إن من لا يطيع كلام الآلهة حين يسمعه هو امرؤ غير مستقيم الإحساس. إذ ما هو الجمال في الصراع ضد الآلهة القادرين؟».

وهاهنا لا نجد إلاّ أمراً غليظاً خارجياً صادراً عن أثينا، وطاعة فقيرة في المضمون من جانب ثواس.

أما عند جيته، فالأمر على عكس ذلك. إذ نجد عنده أن أفيجنيا تصبح إلاهة لا تؤمن إلا بالحقيقة التي تحملها في داخلها، والتي تقيم في النفس الإنسانية وبدافع من هذا الإيمان تخاطب ثواس قائلة: هل عند الإنسان وحده ميزة الأعمال التي لم يسمع بمثلها؟ هل هو وحده الذي خُصّ باحتضان المستحيل إلى قلبه القويّ، قلب البطل؟».

والتحول في نفس ثواس قد تم، عند يوريفيدس، بأمرٍ من أثينا، أما في مسرحية «أفيجنيا» تأليف جيته فقد تم بالإهابة بعاطفة وبمساعدة حُجَج مستمدة من أعماق نفسه: «بالنسبة إليّ ثمّ مغامرة جسور تضطرب في قلبي المتردد. ولن أفلت من لوم عظيم وشقاء كبير، إن أخفقت هذه المغامرة. ومع ذلك فيا أيتها الآلهة. إني أوكلها إليكم. فإن كنتم تحبون الحقيقة ـ والناس ينسبون إليكم هذا الفضل ـ

(١) يوريفيدس (٤٨٠ ـ ٤٠٦ ق.م.) من أكبر الشعراء المسرحيين اليونانيين. ومن بين مسرحياته تبرز مسرحية «افيجنيا في توريكا» (ألفها حوالي سنة ٤١٤ ق.م.).

فبرهنوا على ذلك بأن تمجدوني، وأن تُمَجّدوا الحقيقة في شخصي أنا!».

وحين يردّ ثواس قائلاً: «أنتَ تظن أن الأشقوثي الجلف المتبربر سيسمع صوت الحقيقة والإنسانية، الذي كان أتريوس اليوناني عنه أَصَمّ» ـ فإن أفيجنيا تجيب بلهجة تفيض حناناً وثقة فتقول: «كل إنسان يسمع هذا الصوت، أيّاً ما كانت السماء التي ولد تحتها، وفيه يجري ينبوع الحياة حرّاً صافياً في داخل صدره».

لقد كانت أفيجنيا ـ في مسرحية جيته ـ واثقة بعظمتها وكرامتها، فأجابت بكرمها ورقتها، وأفلحت في التأثير عليه واستمالته، فحصلت منه ـ بوسائل ذات جمال إنساني رائع ـ على الإذن لها بالعودة إلى أهلها. لأن هذا هو الشيء الضروري الوحيد. وليست هي في حاجة إلى أن تلبس صورة الإلاهة، واستطاعت الرحيل دون حيلة ولا كذب. وهكذا فسّر جيته بطريقة جميلة جداً المعنى المستبهم للنبوءة الإلاهية: «لو أرجعت إلى بلاد اليونان الأخت التي تقيم، على رغم أنفها، في المعبد الموجود على سواحل توريكا فإن اللعنة ستنتهي». لقد فسره هذا التفسير الإنسان الخالص وهو أن أفيجنيا الطاهرة القديسة، الأخت، هي الصورة الإلاهية والحارسة للبيت. «إن نيّة الإلاهة تتكشف لي بكل جمالها وجلالها» ـ هكذا يقول أورست لثواس. ثم يخاطب أفيجنيا قائلاً: «وكصورة مقدّسة يرتبط بها المصير الأبدي للمدنية بقرار سرّي من الآلهة، اختطفتك الإلاهة، اختطفتك أنت أيتها الحارسة المؤكلة ببيتنا. وحافظت عليك في ملجأ هادىء مقدّس، من أجل سعادة أخيك وأهلك. وبينما لاح أنه لم يعد يوجد على الأرض الواسعة وسيلة لنجاتنا ممكنة، هأنتِ ذي تعيدين إلينا كل شيء».

إن أفيجنيا، بفضل طهارة نفسها وجمالها المعنوي قد أفلحت من قبل في تهدئة أخيها ومصالحته. إن أورست كان قد تخلّى عن التصديق بإمكان أن يحيا حياة هادئة، لهذا لم يستطع أن يكبح غضبه العنيف حين رأى أخته وتعرّفها. لكن حب أخته الطاهر انتهى بأن حرره من عذابات جنيات الانتقام المضطربة في قلبه. فقال: «بين ذراعيك أنشب الشرّ كل مخالبه في نفسي للمرة الأخيرة، وهزني هزّاً عنيفاً حتى نخاع عظامي، ثم فرّ إلى جحره مثل الثعبان. وبفضلكِ أنتِ، هكذا أستمتع من جديد بضوء النهار الباهر».

ومن هذه الناحية نجد أن الموضوعات المسيحية أشد فقراً من تلك التي استخدمها القدماء (اليونانيون): ففي الأساطير المقدسة والتمثيلات المسيحية بوجه

عام نجد أن الإيمان بالمسيح وبالعذراء المقدسة وبالقديسين، الخ يسير جنباً إلى جنب مع الاعتقاد في الاختراعات التي ولدها أشد التخيلات جرماً ونزاء مثل الساحرات والأشباح وظهور العفاريت، وكلها تتجلى كقوى أجنبية عن الإنسان وتجعله يهلك أو ينهار دون أن يكون في استطاعته الدفاع عن نفسه أمام أعمالها السحرية واحتيالاتها وأكاذيبها ومظاهرها الخداعة. وهنا يجب على الفنان أن يعمل على ألاّ يتخلى الإنسان عن حريته واستقلاله بأهدافه. وشكسبير يقدم إلينا في هذا الباب أروع الأمثلة. ففي مسرحية «مكبث» تظهر الساحرات كقوًى خارجية تحدّد مقدّماً مصير مكبث. لكن ما تنبأن به ليس في الواقع إلاّ رغبته هو الأثيرة جداً عنده، وهو لا يعي هذه الرغبة إلا بهذه الطريقة وكأنها أتته من خارج. وعلى نحو أعمق وأجل، نجد أن ظهور الروح في مسرحية «هاملت» ليس إلاّ شكلاً ظاهراً في الخارج لهواجس هاملت وظنونه. إننا نشاهد هاملت يعذبه شعور بأنه لا بد قد حدث شيء فظيع. وها هي ذي روح أبيه تكشف له بشاعة الجريمة. وأمام هذا الكشف يمكن أن نتوقع أن يسلم هاملت نفسه إلى انتقام هائل لا رحمة فيه ونحن مستعدون مقدماً لتبريره. لكن هملت يتردد ويماطل. ولقد أُخِذ على شكسبير هذا التردد وعدم الفعل الذي عزاه إلى هاملت وأنه بهذا قد أبطأ مجرى الأحداث. لكن هاملت في الحياة العملية ذو طبيعة ضعيفة متمركزة على نفسها ومنطوية، ولا يستطيع أن يتخذ قراراً إلا بصعوبة لأنه يحطم انسجامه الداخلي؛ إنه ذو مزاج سوداوي، وإنسان عالم، ميال إلى الحزن والأسى، غائص دائماً في خواطره، وهو تبعاً لهذا عاجز عن القيام بفعل سريع. ألم يقل جيته أن ما أراده شكسبير حين كتب مسرحية «هاملت» هو أن يصف حملاً عظيماً مفروضاً على نفس لم تكن كفءاً له؟ وقد كان هذا هو القصد من هذا العمل الفني: «إن هاهنا غرِسَت سنديانه في أصيص ثمين لا يقوى على تقبّل إلا الأزهار اللطيفة؛ لقد تمدّدت الجذور وكسرن الأصيص». بيد أن شكسبير جعل هاملت يقول، بمناسبة ظهور الروح (أو الشبح) أشياء أعمق من ذلك. إن هاملت يتردد لأنه لا يصدّق بالشبح تصديقاً أعمى: «إن الشبح الذي شاهدته يمكن أن يكون هو الشيطان، لأن للشيطان القدرة على أن يلبس شكلاً جذّاباً. نعم! وربما هو يستغلّ ضعفي وأحزاني - لأنه قادر على الأرواح التي من هذا النوع - من أجل أن يخدعني ويهلكني. إني أريد أن أحصل على براهين أقوى من هذا. إن هذه المسرحية (التي سيأمر بتمثيلها) هي المرآة التي سأقتنص بها ضمير الملك».

وهكذا نجد هاهنا أن ظهور الشبح لا يؤثر في هاملت تأثيراً لا ضابط له، بل هو الشكُّ وقبل إن ينتقل إلى الفعل يريد أن يحصل على اليقين بوسائله هو الخاصة.

كذلك نستطيع مع القدماء (اليونان) أن ننعت باللفظ «پاتوس» القوى العامة التي لا تتجلى فقط في استقلالها، بل وأيضاً تقيم حيّة في صدر الإنسان وتحرّك النفس الإنسانية حتى أعمق عمائقها. ومن الصعب ترجمة اللفظ «باتوس»، لأننا إذا ترجمناه باللفظ: «الهوى» فإننا نقصد أمراً تافهاً منحطاً، كما نقول مثلاً «إن الإنسان ينبغي عليه ألا ينساق وراء أهوائه». فنحن نريد أن نفهم من اللفظ «باتوس» معنى أسمى من ذلك وأعمّ، يستبعد اللوم والأنانية. وما شابه ذلك. لأن الحب المقدس عند أنتيجونا لأخيها هو من «الپاثوس»، بالمعنى اليوناني لهذا اللفظ ووفقاً لذلك فإن «الپاثوس» قوة من قوى النفس، مشروعة في ذاتها، وهي مضمون جوهريّ للمعقولية وللإرادة الحرة. وأورست ـ مثلاً ـ يقتل أمّه، لا تحت تأثير أي دافع من تلك الدوافع التي نسميها «أهواء»، ولكن «الپاثوس» الذي دفعه إلى ارتكاب هذا الفعل هو «پاثوس» أحكم التفكير فيه وله مبرّر جيّد. ومن وجهة النظر هذه لا نستطيع أن نقول إن الآلهة قادرون على إظهار أمور «پاثوسية»[1]. ذلك لأنهم لا يمثّلون إلاّ المضمون العام لما يُمْلِي على الفرد الإنساني قرارات وأفعالاً. لكن الآلهة، بما هم آلهة، يبقون في رقادهم وثباتهم، وحينما تنشب خلافات أو صراعات بينهم فإنهم لا يأخذونها مأخذ الجِد، أو معاركهم تتخذ المعنى الرمزي العام لحرب عامة بين الآلهة. وينبغي علينا ألاّ نتكلم عن «الپاثوس» إلاّ حين يتعلق الأمر بالأفعال الإنسانية، ويجب أن نفهم من هذا المضمونَ الجوهريَّ والعقلي الموجود في الذات الإنسانية ويملأ النفس وينفذ فيها.

فالپاثوس يشكّل إذن المركز الحقيقي والميدان الحقيقي للفن. وبفضله هو خصوصاً يؤثر الفن في المشاهدين، لأنه يضرب على الوتر الذي يحمله كل إنسان في داخل صدره؛ فكل إنسان يعرف ويتعرف ما هنالك من ثمين ومعقول في مضمون الپاثوس الحقيقي. إن الپاثوس يهزنا ويحركنا لأنه يلعب دوراً قويّاً في الوجود الإنساني. ومن هذه الناحية فإن كل ما هو خارجي، والمحيط الطبيعي

(١) الپاثوس في علم الخطابة هو: استثارة المشاعر القوية بوسائل خطابية.

ومناظره لا تكوّن إلاّ وسائل ثانوية يقصد بها إلى مساندة فعل الپاثوس. ولهذا ينبغي ألا نستعين بالطبيعة إلاّ على نحو رمزيّ، وينبغي أن ندعها هي نفسها تفرز الپاثوس الذي هو الموضوع الحقيقي الوحيد للامتثال. فمثلاً: تصوير المناظر الطبيعية هو في حدّ ذاته نوع أحط من تصوير درس التاريخ. ومع ذلك فيجب أن يتخذ شكل الپاثوس. وبهذه المناسبة كثيراً ما يقال إن على الفن أوّلاً أن يثير فينا الانفعال، فإذا افترضنا أن هذا القول صحيح، فمن الممكن أن نتساءل: ما هو ـ في الفن ـ الأمر الذي يثير الانفعال؟ فنقول بوجه عام أن الأساس في الانفعال هو الشعور بالتعاطف (أو المشاركة الوجدانية)، والناس ـ خصوصاً في أيامنا (أيام هيجل) هذه من السهل استثارة انفعالاتهم. ومن يذرف دموعاً يبذر دموعاً تنمو بسهولة. أما في الفن، فإن الپاثوس هو وحده، الپاثوس الحقيقي الذي يستطيع الانفعال ويجب أن يثيره.

وسواء تعلق الأمر بما هو كوميدي أو تراجيدي (هزلي أو مأساوي) فإن الپاثوس ينبغي ألا يكون مجرد حماقة أو نزوة ذاتية. فمثلاً: تيمون Timon عند شكسبير هو عدوّ للبَشَر خارجيّ كله: لقد خرّب أمواله أصدقاؤه، وضيع هو كل ثروته، وحينما احتاج إلى المال أدار له الكل ظهورهم. هنالك صار عدوّاً شديد العداوة للناس. وهذا أمرٌ مفهوم وطبيعي؛ لكن ليس هذا پاثوس مشروعاً وقابلاً للتبرير. كذلك الحال بالنسبة إلى كراهية الناس في مسرحية شِلر التي كتبها في شبابه، وعنوانها: «عدوّ الناس» نجد أن عداوة الناس التي تسري في نفس البطل ما هي إلاّ لوثة بالأجناس البشرية لأن هذا العدو للناس هو في الوقت نفسه رجل حصيف، ذكيّ، ذو أخلاق نبيلة عظيمة، سخيّ مع فلاحيه وقد حررهم من الرّق، وكان يحب ابنته بحنان، وكانت جميلة بقدر ما كانت خليقة بالمحبة ـ ولنضرب مثلاً آخر وهو حالة كونكتيوس هيمران فون فلامنج، بطل القصة التي ألّفها أوجست لافونتين[1]، وكان هذا البطل قد تسلطت عليه فكرة عداوة الناس ـ وبالغ الشعر الحديث جداً في هذا الاتجاه فأسلم نفسه إلى فيض من الاختراعات الخيالية الزائفة التي قصد بها إلى التأثير بشذوذها وغرائزها، لكنها لا تجد أية استجابة عند أي قلب سليم، لأن هذه التفننات التي ينساق فيها هؤلاء الشعراء للبحث عمّا يكوّن الجوهر الحقيقي للإنسان ـ خالية تماماً من كل مضمون واقعي.

---

(١) August Heinrick Julius Lafontaine (١٧٥٨ ـ ١٨٣١) قصصي ألماني كان الناس يقبلون على قراءة قصصه كثيراً. وأشهر قصصه عنوانها هو: «مغامرات كونكتيوس هيمران فون فلافنج».

ومن ناحية أخرى، فإن كل ما يتعلق بالمعرفة النظرية وبالبحث عن الحقيقة العلمية هو خالٍ من كل پاثوس، ولهذا السبب فإنه لا يصلح لأن يكون موضوعاً للتصوير الفنّي. وتلك هي خصوصاً حالة المعارف والحقائق العلمية. إن العلم - كي يُفهَم ويُدرَك - يقتضي ثقافة خاصة ومجهودات طويلة عديدة ممارسة متواصلة للعلم الذي يختاره الإنسان وفكرة دقيقة عن قيمته. والاهتمام بالدراسات التي من هذا النوع لا يكوّن جزءاً من القوة العامة المشتركة بين جميع الناس، بل هو قوة فعلها لا يؤثر إلا في عدد معين من الأفراد.

وأصعب من ذلك التصويرُ الفني للعقائد الرئيسية، خصوصاً حين يراد إبراز مضمونها الباطن صحيح أن المضمون العام للدين، وهو الإيمان بالله، الخ، أمرٌ يهم كل نفس تحسّ بعمق؛ لكن الفن، حين يدخل في هذا الميدان، يجب عليه أن يمتنع من معالجة ما ليس من شأنه وأعني به: تطبيق العقائد الدينية على التفسير الخاص بالحقائق الدينية. ونحن نعزو إلى قلب الإنسان كل المشاعر الپاثوسية، وكل البواعث القابلة لجذب اهتمام الفِعْل. أما الدين فيهيب بحساسيتنا، وهو سماء قلوبنا، وينبوع مختلف ألوان السلوى والعزاء بالنسبة إلى الإنسان؛ لكن لا علاقة له بالفعل بالمعنى الصحيح. وما هو إلهي في الدين من وجهة نظر الفعل، هو الأخلاق والوجدانات الأخلاقية الجزئية. وملكوت هذه القوى ليس هو السماء الصافية للدين، بل ملكوت ما هو إنساني خالص. ودنيوي. وعند القدماء (اليونان) كان هذا العنصر هو الذي يكوّن جوهرياً مضمون الآلهة، ولهذا السبب كان من الممكن استخدامهم في تمثيل الفِعْل.

ولما كان عدد العناصر الجوهرية للإرادة والدوافع الكبيرة التي تحرّك النفس الإنسانية - عدداً محدوداً، فإن الپاثوس لا يملك - من أجل التعبير عن نفسه، إلاّ قدراً محدداً. والأوپرا خصوصاً مقصورة على التعبير عن عواطف (أو مشاعر) قليلة التنوع وذات عدد محدود كثيراً: شكاة وسرور يثيرهما الحب البائس أو السعيد، الإشادة بالمجد، وبالشرف، وبالبطولة، وبالصداقة، بالحب الأمومي، والبنوي، والزوجي، الخ.

ومثل هذا الپاثوس يطالب بأن يُمَثَّل ويبرز إلى الخارج (ينفّس عنه). والنفس الغنيّة هي وحدها القادرة على أن تضع في الپاثوس الخاص بها كل ثراء باطنها، وبدلاً من البقاء منطوية في ذاتها فإنها قادرة على الظهور في الخارج على مدى

واسع وأن تسمو إلى أشكال تامة وكاملة. والفارق بين هذا الانطواء على الباطن وبين الانفتاح على الخارج فارق كبير؛ كما أنه يوجد في هذا المجال اختلافات جوهرية بين الفرديات العنصرية المختلفة. فالشعوب المتعودة على التفكير والتأمل أكبر فصاحة في التعبير عن وجداناتها. وقد كان القدماء (اليونان) متعودين على التعبير خارجياً عن الپاثوس الذي يشيع في الأفراد بكل أعماقه، دون أن يسقطوا في اعتبارات جادة أو في ثرثرة باطلة. والفرنسيون يتصفون بالانفعال الپاثوسي على نفس النحو، والفصاحة التي بها يعبّرون أمن الوجدانات ليست دائماً مجرد ثرثرة لفظية صخّابة كما نظن نحن الألمان، نحن المتعوّدين على التركيز العميق وعلى أن نرى في كل تعبير شديد التنوع عن العواطف إهانة للعواطف. وقد عرفنا، من هذه الناحية، في ألمانيا عصراً فيه الشعراء، والشباب منهم بخاصة، وقد ملّوا من تدفق الخطابة الفرنسية، فتطلعوا إلى ما هو طبيعي ولكثرة ما بحثوا عنه انتهى بهم الأمر إلى ألا يعبّروا عن أنفسهم إلاّ بالآهات. لكن بـ« آه» و«أوّه» وصنوف اللغات والمغاضبات المتحققة وضربات المطرقة ـ يمكن تحقيق عمل فنّي. إن قوة الآهات والتعجبات الخالصة البسيطة. هي قوة رديئة وطريقة في التعبير لا تصدر إلاّ عن نفسٍ لا تزال فِجّة. إن الروح الفردية التي يسري فيها الپاثوس يجب أن ينفذ فيها الپاثوس، وأن تكون قادرة في الوقت نفسه على التعبير عنه في الخارج.

ومن هذه الناحية أيضاً يوجد بين جيته وشِلّر فارق كبير يكاد أن يكون متضاداً. ذلك أن جيته أقل پاثوس من شلر، وطريقته في التمثيل أقوى؛ وأغانيه Lieder، شأنها شأن كل القصائد التي من نوع Lieder تعبّر جيداً عما تريد أن تقوله، دون أن تقوله على نحوٍ صريح جداً. أما شلر فهو على العكس من ذلك: إنه يحب أن يعبّر عن الپاثوس عنده بتفصيلات كبيرة وبوضوح وسَوْرة وكلوديوس Claudius في كتابه wandsbecker Baten (جـ١ ص١٥٣) يقارن بين ڤولتير وشكسبير فيقول إن أحدهما هو ما يتبدى عليه الآخر: «السيد أرويه[1] يقول: أنا أبكي، وشكسبير يبكي فعلاً». لكن الفن يهتم بالقول وبالظهور، لا بالكينونة الفعلية الواقعية الطبيعية. إن شكسبير لم يفعل إلاّ أنه بكى، بينما ڤولتير بدا عليه أنه بكى. إن شكسبير كان سيكون شاعراً رديئاً.

---

(١) Arouet هو اسم ڤولتير.

فلكي يكون الپاثوس عينياً في ذاته، كما يقتضي ذلك الفنُّ المثالي، فإن عليه أن يكون تمثيلاً لروح غنيّة وشاملة. وهذا يدعونا إلى الفحص عن الوجه الثالث للفعل، وهو الخلق.

جـ ـ الخُلُق

لقد انطلقنا من القوى العامة الجوهرية للفعل. وهذه القوى، كيما تنشط وتتحقق، تحتاج إلى الفردية الإنسانية التي تتخذ فيها الشكل الپاثوسي للانفعال. بيد أن الطابع العام لهذه القوى يجب أن يتجسد في الأفراد الجزئية ليصير شمولاً وجزئية. وهذا الشمول ما هو إلاّ الإنسان في روحانيته العينية، مع ذاتيته، أي الفردانية الإنسانية الشاملة في ذاتها، من حيث هي خُلُق. والآلهة يتحولون إلى پاثوس إنساني، والپاثوس ـ في نشاطه العيي، يكوّن العمل الإنساني.

وهكذا يصبح الخُلُق هو المركز الحقيقي للتمثيل الفنّي المثالي، إذ فيه تتجمع الوحدة التي اعتبرناها عناصر في شموله. ذلك لأن الصورة Idee من حيث هي مثل أعلى، وقد اتخذت شكلاً ميسوراً للامتثال وللإدراك الحسّي وحققت كل إمكانياتها بفضل ديناميكيتها ـ تكوّن في نفسها الفردية الذاتية الحرة حقاً بحسب ما يقتضي المثل الأعلى؛ وينبغي عليها أن تتجلى ليس فقط ككلية، بل وأيضاً بالقدر نفسه كتجمع وانصهار لكل هذه الأوجه التي كل واحد منها يؤلّف وحدة في ذاته. وهذا هو ما يكوّن شمولية الخلق، ومثله الأعلى يقوم في الثراء القويّ وقدرة الذاتية على التركيب.

وفي هذا الباب ينبغي علينا أن ندرس الخلق من الأوجه الثلاثة التالية:

أولاً: من حيث هو فردية شاملة وثراء؛

ثانياً: ينبغي النظر في هذا الشمول من زاوية الجزئية والتحدُّد بها.

ثالثاً: إن الخلق، وهو واحد في ذاته ـ يشكل مع هذا التحدُّد وجوداً ـ من أجل ـ ذاته ذاتياً، وعليه إذن أن يؤكد نفسه كخلق صُلْب وراسخ.

إن النفس الإنسانية هي من الثراء والاتساع بحيث لا يعبر عنها إله(يوناني) واحد، بل عدة آلهة، وقلب الإنسان يحتوي على كل القوى التي هي منفصلة بعضها عن بعض في داخل دائرة الآلهة. إن الإنسان يجمع في صدره كل الأولمب

(أي كل آلهة الأولمپ). وهذا ما قصده أحد القدماء (اليونان) حين قال: «أيها الإنسان! إنك بوجداناتك صدقت كل الآلهة». وهذا صحيح، إذ كلما ارتقت الحضارة اليونانية إزداد عدد آلهتها، وصار آلهتها الأقدمون أقل وضوحاً وفردانية وتحدّداً.

وفي وسط هذه الثراء على الخلق أن يؤكد ذاته. وهذا هو ما يجتذبنا في الخلق، أعني أن ما يجتذبنا هو أن الخلق، على الرغم من هذا الشمول وهذا الثراء فإنه يظل ذاتاً محصورة في ذاتها. وإذا لم يرسم الخلق على صورة هذه الذاتية المحددة، والشاملة في نفس الوقت، وإنما يرسم على أنه تحت سيطرة وأحداث واحد فقط، فإنه يبدو مشوّهاً، فاسداً، ضعيفاً، عاجزاً. وضعف الأفراد وعجزهم يقوم في كون مضمون القوى الخالدة لا يتجلى على أنه هو ذاتها، وعلى أنه صفات توصف بها الأفراد.

فكل بطل من أبطال هوميروس ـ مثلاً ـ يمثل مجموعاً حيّاً ذا خصائص وملامح تتعلق بالخلق فأخيلوس بطل شاب؛ لكن قوته الشابة لا تستبعد حضور صفات أخرى إنسانية حقاً. وهوميروس يكشف لنا هذه الصفات المتنوعة بأن يضع بطلة هذا في مواضع ومواقف شديدة التنوع والاختلاف: فأخيلوس يحب أمه تاتيس Thetis، ويبكي على بريسايس Briseis الذي سُلب منه، وشرفه المهان يدفعه إلى الوقوع في صراع مع أجاممنون، وهذا الصراع هو نقطة ابتداء الأحداث اللاحقة والوارد ذكرها في «الإلياذة». وهو في الوقت نفسه أوفى الأصدقاء لپتروكل ولأنطيسلوخس؛ وهو، بوصفه شاباً في زهرة العمر، مملوء بالحيوية، مقدام، شجاع، لكنه في الوقت نفسه شديد الاحترام لمن هم أكبر منه سنّاً؛ وخادمه الوفيّ فينكس Phenix يرقد جنب قدميه؛ وفي جنازة پتروكل Patrocle يبدي عن احترام كبير لنسطور Nestor العجوز توقيراً لشيخوخته. لكن أخيلوس في الوقت نفسه سريع الغضب، ويثور لأقل سبب؛ وحين ينتقم يبدي عن قسوة لا ترحم أعداءه: ألم يقيد هكتور، بعد أن قتله، في عربته ودار به ثلاث دورات حول أسوار طروادة، جارّاً جثة هكتور من خلفه؟ ومع ذلك نراه تأخذه الشفقة حين يأتي إليه فريام Priam وهو في خيمته، لأنه يتذكر أباه هو وقد بقي في المنزل، ويقدم إلى الملك (فريام) يديه اللتين قتلتا ابنه (هكتور). إن في وسعنا أن نقول عن أخيلوس: إنه إنسان حقاً! لقد بسطت الطبيعة الإنسانية النبيلة كل ثرائها وتنوعها في فرد

واحد. وهذا ينطبق على سائر الشخصيات عند هوميروس: يولوس Ulysse، ديوميد Diomede، أياكس Ajax، أجاممنون، هكتور، أندروماخوس: فكل واحد منهم هو كلٌ شامل، هو عالم في ذاته، وهو إنسان تامّ، حيّ، وليس تجريداً رمزياً لصفة خلقية منفردة. ولو قورنت بهم شخصيات مثل زيجفريد Siegfried، وهاجن Hagen الذي من طروا Troy بل وفولكر Volker فإن هؤلاء، على الرغم من طاقاتهم، يبدون شاحبين، عقيمين، محدودين.

إن هذا التنوع هو هذا الذي يهب الخُلُق الاهتمام الذي نحن نوليه لكل ما هو حي. بيد أن هذا الملاء وهذا الثراء يجب أن يظهر على أنه يكوّن عملاً لا ينقسم في ذات واحدة، وليس كاجتماع عَرَضي لعدد من الصفات التي تتجلى بحسب الصدقة وكل واحدة منها تجهل الأخرى لعدم وجود رابطة عضوية وضرورية تجمع بينها حتى تكوّن منها حزمة متينة. إن الأطفال يمسّون كل شيء ويبدو عليهم أنهم يهتمون بكل شيء: لكن اهتمامهم هذا هو اهتمام وقتي فقط، ويتنقل ـ دون داع ولا سبب كافٍ، من موضوع إلى آخر؛ ولهذا يمكن أن نقول لهم إنهم مجرّدون من الخلق ذلك لأن الخلق يجب أن يكون حاضراً في كل تجليات النفس الإنسانية، ويجب أن يظهر بها بكل كيانه، دون أن يتلبث فيها ساكناً، محافظاً ـ في الوقت نفسه داخل هذا الشمول من الاهتمامات ـ على أهدافه وخصائصه وملامحه الخاصة، متمسكاً بذاتيته المتركزة على نفسها والتي لا يصرفها صارف ولا يشتتها مُشَتِّت.

والشعر الملحمي أقدر من الشعر المسرحي والشعر الغنائي على تمثيل هذه الأخلاق الشاملة.

بيد أن الفن لا يستطيع الاكتفاء بهذا الشمول بما هو شمول. إذ عليه أن يعنى بالمثل الأعلى محدداً في فردية غنية. وهذا يتم في الفعل في صراعه ورد فعله. والتحديد يتم حينما يصبح پاثوس خاص صفةً لخلق جوهرية، متغلبة على سائر الصفات، ومؤدية إلى غايات وقرارات وأفعال محدّدة. لكننا لو بالغنا في البساطة إلى درجة أن يكون الفرد شكلاً خالصاً بسيطاً، بالتالي مجرّداً، لپاثوس معين، مثل: الحب، الشرف، الخ، فإننا بهذا نلغي الجانب الحيّ والذاتي للتمثيل، إذ يصير، كما هي الحال عند الفرنسيين، على الأقل من هذه الناحية ـ بارداً فقيراً، فإن كان من الضروري أن يكون للخلق جانب رئيسي يتغلب على سائر الجوانب،

فيجب أن يحتفظ أيضاً - في داخل وعلى الرغم من تحديداته بكل ملاء حياته، حتى لا يبقى الفرد محدوداً في حركاته وتجلياته، وأن يكون قادراً على التوجه في كل المواقف وأن يتفتح تحت الأوجه المختلفة لحياته الباطنة. وإنّا لنجد ملاء الحياة هذا على الرغم من بساطة پاثوسهم، عند أشخاص تراجيديات سوفقليس حتى ليمكن أن تقارن بالتماثيل المنحوتة. ذلك لأن النحت يستطيع، على الرغم من تحدد أشكاله، أن يعبّر عمّا هو متعدد في خلق ما. إن النحت، بخلاف الوجدان الصاخب الذي يركّز كل قوته في نقطة واحدة، يمثل الحب، القويّ ولكنه هادىء صامت، الذي يجمع في داخله كل القوى التي في حالة سكون؛ لكن هذه الوحدة الوقور لا تبقى على شكل محدّد مجرد، بل تتجلى في جمالها على شكل دعاء ويقظة ابتداء للعديد من الإمكانيات المستعدة للتحقيق في أشدّ الظروف تنوّعاً. ونحن نشاهد في أعمال النحت هدوءاً عميقاً يتضمن إمكان التعبير في الخارج عن كل القوى التي يحتوي عليها في حالة سكون ظاهري. وعلى الرسم والموسيقى والشعر، بدرجة أكثر مما يفعل النحت، أن يبرز تعدد الأشكال الباطنة في الخُلُق؛ وهذا هو ما فعله الفنانون دائماً، الفنانون الجديرون بهذا اللقب. ففي مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير - مثلاً - نجد أن الحب هو العاطفة الپاثوسية التي تسري في روميو؛ ومع ذلك نجده يواجه علاقات شديدة التنوّع: فسواء تعلق الأمر بأهله، وأصدقائه، وخَدَمه، فإنه يحافظ دائماً على موقف مرتبط بالظروف؛ كذلك نجده مشغولاً بمناقشات تتعلق بالشرف، وواقعاً في مبارزة مع تيبلت Tybalt؛ ونجده مليئاً بالثقة والاحترام أمام الراهب، وحتى عند عتبة القبر يجري حديثاً مع الصيدليّ الذي اشترى منه السمَّ القاتل. وفي كل هذه الظروف والمناسبات يبدو رجلاً فاضلاً نبيلاً ويكشف عن حساسية عتيقة. وجولييت، من ناحيتها، تواجه كل المواقف التي تخلقها علاقاتها مع أبيها، ومع أمها، ومع مربيتها، ومع كونت باريس، ومع القسيس الذي يتلقى اعترافاتها. ومع ذلك، فإنها مع انخراطها بعمق في كل واحد من هذه المواقف - تحافظ على عمقها هي، وخلقها يسري فيه عاصفة واحدة هي الحب الواسع العميق سعة البحر اللانهائي والعميق عمقه، إلى درجة أنه يحق لها أن تقول: كلما أعطيت ازدادت امتلاكاً، ذلك أن ما تعطيه لا نهاية له تماماً مثل كل ما تملكه: كلاهما لا نهاية له. فلئن كان الأمر هاهنا لا يتعلق إلا بعاطفة پاثوسية واحدة، فإنها من الثراء في ذاتها بحيث تستطيع أن تتفتح إلى غير نهاية.

وهذا هو ما نجده أيضاً في الشعر الغنائي، على الرغم من أن الپاثوس لا يستطيع أن يؤدي إلى الفعل في ظروف عينية. وهنا أيضاً ينبغي على الپاثوس أن يكون تعبيراً عن الحال الباطنة للنفس التي يستطيع ملاؤها أن يواجه كل المواقف وكل الظروف. الفصاحة الحيّة، الخيال القادر على الاستيلاء على كل ما يلقاه، وعلى ربط الماضي بالحاضر، وعلى استخدام كل المحيط الخارجي ابتغاء أن يجعل منه تعبيراً رمزياً عن باطنه دون أن يتراجع أمام الأفكار الموضوعية العميقة، ومن هنا في عرضها على روح شاملة، واضحة، نبيلة ـ إن هذه الصفات كلها التي للخلق وهو يعبر عن عالمه الباطن لها محلّها أيضاً في الشعر الغنائي. ومن وجهة نظر العقل، مثل هذا التعدد في حِضْن التحديد السائد يمكن أن يبدو أنه غير منطقي. فأخيلوس ـ مثلاً ـ هذا البطل النبيل الخلق، المملوء بقوة الشباب التي هي جوهر جماله، يبدو مليئاً بالحنان تجاه أبيه وصديقه. فكيف يمكن إذن ـ هكذا يمكن أن نتساءل ـ أن يجرّ حول أسوار طروادة جثة هكتور وفي نفسه شعور بالانتقام البالغ القسوة؟ وعند شكسبير نجد أيضاً مثل هذا التناقض المنطقي ولنا هنا أن نتساءل: كيف حدث إذن أن تصرف أشخاص كبار النفوس على هذا النحو الذي يصدمنا؟ والجواب هو أن العقل، وهو يفكّر تفكيراً مجرّداً، لا يركّز إلاّ على جانب واحد من جوانب الخلق ويسحب ذلك على الإنسان كله. فما يظهر متناقضاً مع هذا الجانب الواحد يبدو للعقل غير منطقي. أما إذا نظرنا من وجهة نظر الحياة والشمول، فإن هذه التصرفات غير المنطقية تبدو أنها من صميم منطق الخُلَق، لأن مصير الإنسان لا ينحصر فقط في أن يحمل، بل عليه أيضاً أن يتحمل تناقض ما هو متعدد، مع بقائه دائماً مكافئاً لنفسه ومخلصاً لها.

ولهذا ينبغي أن يكون الخلق مركباً مما هو جزئي ومما هو ذاتي، وأن يمثّل على شكل محدّد، وأن تكون له في هذا التحديد قوة وثبات پاثوس يبقى دائماً مكافئاً لذاته. وحينما لا يكون الإنسان وحدة من هذا النوع، فإن العناصر المختلفة التي تتألف منها الكثرة تنفصل بعضها عن بعض وتتشتت ويبقى الإنسان في موقف يتميز بالخلو من الأفكار والعواطف. إن ما يجعل الفردية لا متناهية وإلاهية في الفن هو التوافق والوحدة التي تحققها مع ذاتها. ومن هذه الناحية، فإن الثبات والرسوخ يعدان تحديداً مهماً للتمثيل المثالي للخلق. وكما قلنا من قبل، إن الخلق هو ثمرة تداخل بين عمومية القوى وخصوصية الفرد، وبفضل هذا التداخل يصير

وحدة ذاتية هي تركيب لا يقبل الإنحلال لكل عناصر الكثرة.

ومن وجهة النظر هذه، نجد أن الكثير من مبدعات الفن الحديثة هي عُرْضة للنقد.

فمثلاً في مسرحية «السِّيد» Le Cid لكورنيي Corneille نجد أن التصادم بين الحب وبين الشرف يكوّن موضوعاً جيّداً. ذلك أن الباثوس إذا اصطدم باثوس مضاد له، فإنه يؤدي إلى منازعات؛ لكن إذا كانت هاتان العاطفتان تؤلفان جزءاً من نفس الخلق، وجزء النزاع في دخيلة نفس الشخص، فهذا يمكن أن يكون تكأة لخطابة لامعة ومناجيات مؤثرة؛ لكن ازدواج نفس واحدة تنتقل من المعنى المجرد للشرف إلى المعنى المجرد للحب، والعكس بالعكس، أمر لا يتفق مع ثبات الخلق وصلابته.

وثم عدم توافق آخر مع ثبات الفردية هو الذي يلاحظ في الأحوال التي فيها الشخصية الرئيسية، التي تسري فيها عاطفة مؤثرة، تدع نفسها تتجدد بواسطة شخصية ثانوية إلى درجة أن تستطيع أن تلقي مسؤولية الخطأ على هذه الأخيرة. فمثلاً عند راسين Racine نجد أن فدرس تقتنع بما تقوله لها أونون Oenone إن الخلق الجدير بهذا الاسم يفعل دائماً بمبادرة منه هو وعلى مسؤوليته هو، ولا يسمح لأجنبي أن يتدخل في قراراته أو أن يؤثّر في أفعاله. إنه يفعل بدافع من ذاته هو، ويتحمل مسؤولية فعله ويتقبل نتائجه.

وعدم ثبات الخلق يتجلى بشكل آخر في عدد كبير من الانتاجات الأدبية الحديثة، خصوصاً الألمانية، حيث نجده ينحلّ إلى ضعف باطن وحساسية طالما أحدثا أثراً سيئاً في بلادنا هذه (ألمانيا). وأشهر الأمثلة على ذلك رواية «آلام الفتى ڤرتر» تأليف جيته: فإن بطل هذه القصة ذو خلق مريض حقاً يجعله ـ بما عنده من إنسانية ـ عاجزاً عن السمو فوق حبّه. وما يجعله مشوّقاً هو الوجدان العنيف والجمال في العواطف، ومناجياته للطبيعة التي فيها يَنْشُد صدى لآلامه، ولطافة نفسه، ورقتها. وبمقدار ما تتركز اهتمامات الموضوع على شخصيته غير المتماسكة فإن الضعف يمكن أن يتخذ أشكالاً أخرى. وهذا أيضاً هو ما حدث عندنا (في ألمانيا) فيما بعد. وفي هذا الصدد يمكن أن نذكر ڤولدمار Woldemar، بطل رواية ياكوبي Jacobi. فهاهنا نشاهد البطل يُشيد بنفسه؛ ويعجب بفضائله وكماله. إنه يعيش في وهم لا يستطيع شيء أن يخرجه منه. إنه نفس تدعي العظمة والألوهية،

وتتخذ، تجاه الواقع بكل مظاهره، موقفاً زائفاً، وهي أضعف من أن تتحمل المضمون الحقيقي للعالم الواقعي، فتحتمي وراء امتيازها كيما يكون لها الحق في أن ترفض كل شيء على أساس أنه غير لائق بها. إن مثل هذه النفس تبقى بمعزل عن الاهتمامات الحقيقية الواقعية، وعن الأهداف الصحيحة للحياة. إنها منطوية على ذاتها، غارقة في شطحاتها الدينية والأخلاقية. وإلى هذه الحماسة لكمالها هي الذي تتفاخر به تنضاف حساسية مبالغ فيها، لأن مثل هذه النفس مقتنعة بأن العالم كله يجب عليه أن ينحني أمامها، وأن يسعى لفهمها. وحينما يبدي الآخرون عدم اكتراث بها، فإن هذه النفس «الجميلة» المتوحدة تضطرب أحوالها وتشعر بأنها جرحت جرحاً بالغاً في كبريائها. فتشيح بوجهها عن الإنسانية كلها وتعزف عن كل صداقة وعن كل محبة. وإن عدم القدرة على تحمل المضايقات التافهة وسوء التربية ـ وهي أمور لا يعبأ بها صاحب الخلق الكبير القوي ـ هذا أمر يتجاوز كل خيال، ومع ذلك فإن هذه الأمور هي التي تلقي بهذه النفوس في اليأس العميق. إن الإنسان الذي هذه هي حاله يسقط في حالة من المالنخوليا، والحزن، والحقد وسوء المزاج؛ ويصير ظالماً، ويشعر بأنه بائس مقهور، ويستسلم لتأملات يرهق نفسه بها، ويضايق بها الآخرين؛ ويبدي عن انقباض نفساني، بل وعن قسوة يتجلى فيها عجز هذه النفس. ومثل هذه العزلة التي بها تشعر النفس لا تتفق مع وجود هذه النفس، لأن الخلق الجدير بهذا الاسم ينبغي عليه أن يكون قادراً على أن يريد شيئاً واقعياً، ويجب أن نكون لديه الشجاعة لمواجهة الواقع الحقيقي. والاهتمام بهذا النوع من الذاتيات المنطوية على نفسها ـ هو اهتمام بأمور فارغة، على الرغم من اعتقاد هذه النفوس أنها من جوهر سامٍ أسمى وأطهر مما عداها، وأنها تتجسد ما هو إلهي وتشاهده في عُزيه، بينما يظلُّ بالنسبة إلى الناس العاديين، مستوراً في أعمق الطوايا. وعدم المنطقية الجوهرية هذه والباطنة في الخلق تؤدي أيضاً إلى نتيجة أخرى، وإلى تجسُّد إحدى قوى النفس في أقنوم، إذ يؤدي هذا التفكير السقيم إلى جعل هذه القوى مستقلة وهذا هو الذي أدّى إلى قيام تصورات يلعب فيها دوراً كبيراً السحر والتهاويل وعالم الجن وقصص الأشباح، والقول ببصر ثانٍ (غير البصر الحِسّي) ومنجزات الذين يمشون في النوم. ويصبح الفرد السليم العقل في مواجهة هذه القوى الغامضة وكأنه في مواجهة شيء موجود في ذاته من ناحية، وأجنبي عنه تماماً من ناحية أخرى، وفي الوقت نفسه يراد إيهامه بأن هذه القوى هي التي تحدد مصيره وتؤثر فيه. ويزعمون أن هذه القوى المجهولة تخفي حقيقة

لا يمكن إدراكها ومن شأنها أن تثير القشعريرة، وتندّ عن كل محاولة لتعقلها. لكن هذه القوى الغامضة ينبغي أن تُنفى من ملكوت المعنى، إذ في هذا الملكوت لا يوجد شيء غامض، بل كل شيء فيه واضح شفاف، وما هذه الرؤى والتخيلات إلا الدليل على مرض عقلي يجرّ الشعر إلى مناطق ضبابية زائفة وخاوية ـ وقد قدم لنا كل من هوفمن، وهينرش فون كلايست في مسرحيته: «الأمير هومبورج» شواهد رائعة. إن الخلق المثالي حقاً لا يستخدم باثوسه في عالم آخر وفي عالم الأشباح، بل يُعْمِله في الأمور الجادّة التي في وسطها يبقى هو ذاته وفي عالمه الحقيقي. وقد صار البصر الثاني خصوصاً موضوعاً مبتذلاً وتافهاً في الشعر الحديث. أما في مسرحية «ڤلهلم تل» لشلر[1] فالأمر بالعكس: حينما تنبأ الشيخ العجوز أتنجاوزن، في لحظات موته، بمصير وطنه، فإنه تنبأ بنبوءة هي في محلّها تماماً. أما أن يريد المرء أن يستبدل المرض العقلي بسلامة الخلق، من أجل إثارة تصادمات واهتمامات، فإنها محاولة بائسة. ولهذا فإن الجنون، من حيث هو موضوع شعري، ينبغي أن يستخدم باحتياط شديد جداً.

وإلى هذه التشويهات التي تضر بوحدة الخلق ومتانته، نستطيع أن نضيف أيضاً تشويهاً يصدر عن السخرية الحديثة. إن هذه النظرية الزائفة تدفع الشعراء إلى تصور الأخلاق من زاوية التنوع الذي يستبعد كل وحدة وهذا يؤدي إلى تدمير الخلق نفسه بما هو كذلك. فحينما يصوَّر شخص بأنه محدّد على نحوين، فإن تحدّده ينبغي أن يتحول إلى عكسه، إذ يستخدم الخلق لإثبات بطلان كل تحديد. وتلك هي المهمة العليا التي تحددها السخرية للفن، إذ ينبغي على الشاهد ألا يغرق انتباهه في الاهتمام التوكيدي في ذاته، بل عليه، مثل السخرية نفسها، أن يكون فوق كل شيء، وأن يرى كل شيء من علٍ وبهذا المعنى أراد البعض أن يفسّروا شخصيات شكسبير. فهم يزعمون ـ مثلاً ـ أن ليدي ماكبث كانت زوجة حبيبة ذات قلب زاخر بالحنان، وإن كانت ليس فقط هي التي حممت وغذّت مؤامرة، الاغتيال، بل هي أيضاً التي نفذتها. لكن الأمر الرائع عند شكسبير هو أن شخصياته تحتفظ بكل كيانها الكامل، حتى من وجهة نظر عظمتها الشكلية وثباتها في الشر. صحيح أن هملت شخصية مهزوزة مترددة، لكن تردده يتعلق لا بما

---

(١) راجع ترجمتنا لها ضمن سلسلة روائع المسرح العالمي، التي تصدر في الكويت.

يجب عليه أن يفعله وإنما بالكيفية التي يستطيع بها أن يفعل ما يريد أن يفعله. ولكن ها هم يقولون إن شخصيات شكسبير شخصيات شبحية، ويزعمون أن هذا الاضطراب الناشيء من التردد المستمر والمزاج المتغير فجأة والانتقال من عاطفة إلى أخرى ـ هو ما يجتذب المشاهدين للمسرحية. لكن ما يكوّن المثل الأعلى هو الحقيقة الواقعية للصورة Idee تلك الحقيقة التي يكوّن الإنسان جزءاً منها من حيث هو ذات، وبفضل هذا يستطيع أن يبقى مخلصاً لنفسه وأن يكوّن كلاً موحداً لا يقبل الانقسام.



الفصل السابع

المثل الأعلى والعالم الخارجي

وجود الإنسان يفترض وجود عالم يحيط به وضعه فيه مثل وضع تمثال الإله في داخل المعبد. لهذا ينبغي علينا أن نتتبع الخيوط التي تربط بين المثل الأعلى والعالم الخارجي.

وها هنا نجد تعقيدات عديدة ومتنوعة أوجدها تشابك الظروف الخارجية. إذ نجد أولاً الأحوال المتعلقة بالطبيعة الخارجية: المحل، الإقليم، المكان، العصر، الجوّ (الجنوبي أو الشرقي).

ثم إن الإنسان يستخدم الطبيعة الخارجية لإشباع حاجاته وتحقيق غاياته. وعلينا هاهنا أن نحسب حساباً للطرق التي يستعين بها الإنسان من أجل ذلك؛ مهارته في اختراع الأدوات والآلات وصنعها، والأسلحة وأدوات النقل ومرافق الحياة وأسباب الترف، وكيفية تحضير الأطعمة، الخ.

وإلى جنب ذلك يعيش الإنسان عيشة واقعية ذات روابط روحية تتخذ وجوداً خارجياً أيضاً: أشكال الأمر والطاعة، وتنظيم الأسرة والقرابة؛ والملكية، وأنواع الحياة الزراعية والمدنية، والعبادات الدينية، وإدارة الحرب، والبنية السياسية والمدنية، وبالجملة: كل أنواع الآيين والعادات في كل المواقف وكل ألوان العمل ـ إن هذه كلها تؤلف جزءاً من العالم الواقعي الذي تجري فيه حياة الإنسان.

وكل هذه طرق بها ينفذ المثل الأعلى مباشرة في المجرى العادي للواقع الخارجي.

وهنا نجد نظرية تقول إن الفن لا شأن له بهذا كله، لأنه إنما يعني بما هو روحي وباطن، ولا يحفل بما هو خارجي وعاديّ ومبتذل؛ كما أن الغالبية العظمى

من هذه الأمور هي مواضعات واصطلاحات، وتتوقف على الأوضاع في الزمان والمكان، وهي بالتالي مجموع من العوارض التي ينبغي على الفن ألا يشغل نفسه بها إذا ما أراد أن يبقى جديراً بالمهمة الموكولة إليه.

لكن هذه النظرية، الشائعة اليوم (في أيام هيجل) إنما تدل على أن أصحابها لا يملكون الشجاعة لمواجهة العالم الخارجي. ولهذا فإن الوسيلة الوحيدة لديهم تقوم في الانسحاب من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي، إلى عالم العواطف الذي لا يريدون الخروج منه، فيعيشون هكذا في اللاواقع، متوهمين أنهم يملكون معارف غير ميسورة للآخرين، ناظرين في السماء بنوع من الحنين، ومعتقدين أن من واجبهم أن يحتقروا كل ما هو أرضيّ.

لكن المثل الأعلى الحقيقي لا يَقنع أبداً بما هو باطن محض، بل عليه أن يذهب حتى العيان المتحدّد بواسطة الخارج في كل أوجهه. ذلك لأن الإنسان ـ هذا المركز الحقيقي لمثل الأعلى ـ يحيا، أي أنه يتطور في مكان محدّد، وينتسب إلى عصر معين؛ إنه الحاضر واللامتناهي الفرديان في وقت واحد معاً. والحياة تتضمن صراعاً مع محيط خارجي، والصراع معناه الاتصال والفعل. وهذا الفعل هو الذي يدركه الفنّ، ليس فقط بما هو كذلك وعلى نحو عام؛ بل وأيضاً وخصوصاً في تجليات هذا العمل، الذي ينبغي أن يمثّل كردّ فعل به الكائن الحيّ يهيج ويحرك المواد التي يزوده بها المحيط الخارجي.

وكما أن الإنسان شمولٌ ذاتي متميز من كل ما هو خارج عنه، كذلك العالم الخارجي يكوّن كُلاً محدداً ومغلقاً تماماً. وعلى الرغم من هذا الاستقلال والتحديد الذاتي، فإن بينها مع ذلك علاقات جوهرية، ومن الاتصالات بينها تنتج الحقيقة الواقعية العينية، التي يجب أن تشكل مضمون الفن. ومن هنا ينبثق السؤال: على أي شكل يستطيع الفن أن يقدّم التمثيل المثالي للخارج في وسط هذا الشمول؟

علينا هنا أن نميز ثلاثة أوجه للفن:

الأول: هو الشكل الخارجي المجرد بما هو كذلك: المكان، الهيئة، الزمان، اللون.

الثاني: والخارج يقتضي في العمل الفني أن يتحقق توافق بين الخارج وبين ذاتية باطن الإنسان في اتصاله بمحيطه.

الثالث: العمل الغني يقصد به اللذة العيانية؛ إنه يتوجه إلى الجمهور الذي يريد أن يجد نفسه في الموضوعات التي يمثلها الفن، وأن يجد ما يكوّن الأسباب في معتقداته والصدى لعواطفه، والتذكير بتصوراته الحقيقية.

فلنتناول كل وجه من هذه الأوجه الثلاثة:

١ ـ الخارج المجرد بما هو كذلك

إن المثل الأعلى، حين يتخلى عن ماهيته كيما يدخل في الوجود الخارجي، فإنه يتلقى في الحال حقيقة واقعية مزدوجة. فمن ناحية نجد أن العمل الفني ينقل إلى مضمون المثل الأعلى الشكل العيني للواقع بتمثيله على شكل حالة معيّنة، أو موقف معين أو فعل محدد، أو حادث دقيق، وذلك على شكل وجود خارجي؛ ومن ناحية أخرى، الفن يثبّت هذه الظاهرة الشاملة في مادة محسوسة محدّدة وهكذا يخلق عالماً جديداً محسوساً للعين ومسموعاً بالأذن ـ وهو عالم الفن. وفي كلتا الحالتين يمضي إلى الطرفين القصويين للخارج، أي إلى الحدود التي بعدها الوحدة الشاملة للمثل الأعلى لا تكشف بعدُ عن روحيتها العينية. وهكذا نجد أن العمل الفنّي يقدم جانباً خارجياً مزدوجاً، ولهذا فإن الشكل الخارجي الذي يتخذه لا يمكن أن يتلقى إلاّ وحدة خارجية. وهنا نشاهد ما أشرنا إليه من قبل حين تحدثنا عن الجمال في الطبيعة. فهاهنا نفس التحديدات، لكن فيما يتعلق بالفن. وطريقة تمثيل ما هو خارجي تتضمن ـ من ناحيةٍ ـ الانتظام، والتماثل (السّيمترية Symétrie) والمطابقة للقواعد الثابتة ـ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى: الوحدة الناتجة عن البساطة والصفاء في المادة المحسوسة، أي للعنصر الخارجي الذي يستخدمه الفن لإعطاء شكل عيني إلى مُبْدَعاته.

ففيما يتصل أولاً بالانتظام والتماثل (السيمترية) نشاهد أنهما عاجزان، من حيث تحقيق الوحدة المجردة ـ عن استنفاد طبيعة العمل الفنّي، ولا حتى من حيث الخارج. ولا مكان لهما إلاّ فيما لا يشارك في الحياة: الزمان، المكان بمختلف أشكاله، الخ. في هذه العناصر غير الحية نجد أن الانتظام والتماثل (السيمترية) ليسا إلاّ علامات بواسطتها تتجلى السيطرة والتأمل. ولهذا نراهما يتجليان في العمل الفنّي على نحوين: من ناحية نجد أن طابعهما المجرد يتعارض مع ما هو حيّ في الفن، لكن هذا ينبغي أن يسمو فوق التماثل الخالص البسيط ابتغاء الوصول إلى

المثل الأعلى، حتى في تمثيل الجانب الخارجي. وهذا التحرر الذي يحدث ـ مثلاً ـ في النغمات الموسيقية لا يؤدي إلى الإلغاء الكامل للانتظام، فالانتظام حينئذ يقوم بوظيفة دنيا هي وظيفة القاعدة. ومن ناحية أخرى، فإن ادخال المقياس والقاعدة فيما يتأبى على المقياس وما هو غير منتظم ـ يكوّن التحديد الأساسي الوحيد الذي يمكن لبعض الفنون أن تعطيه لمبدعاتها، بسبب المواد التي تستخدمها؛ وفي هذه الحالة نجد أن الانتظام يكوّن العنصر المثالي الوحيد لهذه الفنون. والتطبيق الوحيد للانتظام إنما نجده في فن المعمار، لأن الغرض من العمل الفني المعماري هو أن يعطي شكلاً فنّياً إلى المحيط الخارجي غير العضوي الذي للروح. ولهذا فإنه مؤسس كله على استعمال الخطوط المستقيمة، والزوايا المستقيمة، والخطوط الدائرية، ويقوم على تساوي الأعمدة والنوافذ والأقواس والأقبية، الخ. والحق أن العمل الفنّي المعماري ليس هدفاً في ذاته، ولا يوجد لذاته، بل هو خارجية يقصد بها أن تكون زينة لشيء آخر، الخ. إن المبنى ينتظر تمثال إله أو جماعة من الناس يريدون أن يقيموا فيه. وعمل فنّي كهذا لا يفرض نفسه على انتباهنا إذن هو بذاته ولذاته، وما دام الأمر كذلك فإننا نستطيع أن نقول إن قوانين الانتظام والتماثل (السيمترية) إنما تناسب على أفضل نحوٍ الشكل الخارجي، وتطبيقها يمكن الذهن من الإحاطة بالمجموع بسهولة وبسرعة دون أن يحتاج إلى فحص طويل وتتعمق. وفيما يتعلق بالعلاقات الرمزية التي يمكن أو يجب أن توجد بين الأشكال المعمارية وبين المضمون الروحي التي هي وعاء له أو مكان خارجي، فإن الكلام في هذا ليس موضعه هاهنا.

وما نقوله عن المعمار ينطبق أيضاً على فن البساتين، الذي هو مجرد نوع منه وتطبيق لأشكاله على الطبيعة الحقيقية. ففي البساتين كما في المباني المكان الرئيسي يرجع إلى الإنسان، وفن البساتين يمثل شكلين متعارضين: أحدهما خاضع لقوانين الانتظام والتماثل، والآخر لا ينشد إلاّ التنويع وعدم الانتظام. لكن علينا هاهنا أن نفضّل الانتظام، لأن الأتاويه المعقدة، والخمائل ذوات التعاريج الشديدة، والقناطر الممدودة على المياه الراكدة الآسنة، والمفاجآت على صورة الكنائس القوطية والمعابدِ والبيوت الصينية، والايرمتاج، والأواني المقبرية، والكتل الخشبية والروابي والأعمدة ـ كل هذه هي تزيينات لا تلبث أن تبدو مملّة، ولا يمكن المرء أن يشاهدها مرة أخرى دون أن تثير في نفسه الغثيان والضجر.

والأمر بخلاف ذلك تماماً فيما يتعلق بالمناظر الواقعية وجمالها التي لا يقصد منها أن تسرّنا، بل قد تكوّن بنفسها ينبوعاً للاستمتاع. أما الانتظام، فعلى العكس من ذلك، لا يدعي مفاجأتنا، بل يجعل الإنسان يبدو أنه الشخصية الرئيسية في المحيط الطبيعي الخارجي.

والانتظام والتماثل يجدان لهما مكاناً في التصوير (الرسم) أيضاً، إذ يعملان على ترتيب المجموع وجمع الأشكال، ووضع كل شيء في المكان المناسب له، وتنظيم حركاتها، الخ. لكنه لما كانت الروحانية الحية تنفذ بعمق أكبر جداً في التصوير مما تنفذ في المعمار، فإنه لا يبقى للوحدة المجردة للتماثل إلا مكان ضئيل: إذ التساوي المتصلب وقواعده تهيمن على بدايات الفن، بينما في الفن الأكبر تطوراً نجد أنه في التجميع على شكل أهرام ـ مثلاً ـ يحل محله الخطوط الأكثر حرية والتي تتقارب أكثر من الطبيعة العضوية بما تتخذه من أشكال. وفي مقابل ذلك نجد في الموسيقى والشعر أن الانتظام والسيمترية يصيران من جديد تحديدات مهمة. وفي مدة الأصوات نجد أن هذه الفنون تملك جانباً من الخارجية الصافية عاجزاً عن قبول أي شكل عيني آخر. إن من السهل أن نحيط. بنظرة واحدة، بما هو موجود معاً في المكان؛ أما في الزمان فإننا نجد أن اللحظة قد اختفت حينما تكون لحظة أخرى حاضرة؛ وهذه الاختفاءات والعودات تشكّل توالياً يمتد إلى غير نهاية. وانتظام المقياس mesure مهمته هي إعطاء شكل لهذا اللاتحدد، وهو يفلح في السيطرة على التقدم غير المنتظم بفضل التحديد الذي يتكرر على فترات منتظمة. إن القياس الموسيقي هو قوة سحرية لا نملك الانفلات من تأثيرها، إلى درجة أنه كثيراً ما يحدث، حين نستمع إلى عمل موسيقي، أن نوقّع نحن على القياس دون وعي منا. وهذا العود وفقاً لفترات متساوية وتبعاً لقاعدة محددة ليس أمراً يرجع موضوعياً إلى الأصوات ومدّتها، بل بالنسبة إلى الصوت بما هو كذلك يستوي أن يكون بحسب هذه الفترات أو تلك، وأن ينقسم الزمان إلى هذه المدة أو تلك. وهكذا يبدو القياس كأنه صادر عن الذات وحدها، إلى درجة أنه لدى سماع القياس mesure نحن نوقن فوراً أنه يوجد في هذا الانتظام في الأزمنة شيء ذاتي، وأنه الأساس في المساواة التي يحتفظ بها الإنسان تجاه نفسه، والمساواة والوحدة اللتين يفلح في المحافظة عليهما وسط التنوع الشديد والاختلاف الهائل في الظروف والأحوال. ولهذا يجد القياس صدى في أعمق

عمائق النفس ويبلغ ذاتيتنا التي لم تكن هويتها مع ذاتها إلاّ تجريداً في بداية الأمر - وفي هذه الأحوال فإن ما يجذبنا في الصوت ليس هو المضمون الروحي، ولا النفس العينية التي فيها تتولد العواطف، كما أنه ليس هو الصوت أيضاً من حيث هو صوت هو الذي يؤثر فينا حتى أعمق عمائقنا، بل هي الوحدة المجردة التي تولجها الذات في الزمان والتي تجد الجواب عنها في وحدة الذات نفسها.

وما قلناه عن القياس الموسيقي ينطبق أيضاً على الوزن والقافية في الشعر. فهاهنا أيضاً نجد أن الانتظام والسيمترية يسودان سيادة تامة، على الأقل فيما يتعلق بالجانب الخارجي، أعني ترتيب الكلمات.

ونفس الانتظام تجده في المؤلفات المسرحية والملحمية. فهي تتألف من أقسام محددة، وأناشيد، وفصول، الخ. وهذه الأجزاء ينبغي أن تتوزع بين أقسام متساوية تقريباً. وكذلك الحال في المجاميع التي تتألف منها اللوحة المرسومة، بشرط ألا يتأثر المضمون، وألا يعطي لما هو ثانوي وعارض مكان لا يتناسب مع أهميته.

وبعد الحديث عن السيمترية نعود إلى مسألة الانسجام، فنقول إن الانسجام لا يرجع إلى ما هو كمي خالص، بل يرجع إلى اختلافات كيفية في جوهرها، ينبغي أن نضع وفاقاً بينها بدلاً من أن نتركها في تعارض مستمر. ففي الموسيقى - مثلاً - نجد أن العلاقات (أو: النسب) بين النابر tonique والأوسط والسائد ليست كمية فقط، بل هي أصوات تختلف جوهرياً وينصهر بعضها في بعض من أجل تكوين وحدة دون أن تُظْهِر نشازها الصارخ المزعج. ذلك أن النشازات ينبغي عليها أن تتصالح فيما بينها.

والأمر نفسه ينطبق على الانسجام في الألوان، إذ الفن يقتضي في اللوحات ألا تكوّن الألوان خليطاً اعتباطياً، بل يجب أن تنصهر الألوان في انسجام صريح بحيث تعطي انطباعاً شاملاً واحداً لا يقبل الانقسام. والانسجام يكون أسهل في التحقيق حينما يتعلق الأمر بمجموع من الفوارق التي تنتسب إلى نفس الدائرة. فمثلاً: اللون أساسه هو مقدار معين من الألوان الأصلية التي ليست امتزاجات عَرَضية. ومثل هذا المجموع، بواسطة التوافق بين عناصره المكوّنة له، يجب أن يعدّ مجموعاً منسجماً. ففي اللوحة - مثلاً - يجب ليس فقط أن يوجد مجموع الألوان الأساسية: الأصفر، الأزرق، الأحمر، الأخضر، بل وأيضاً انسجامها؛ وكبار الفنانين القدماء قد سعوا، دون وعي منهم، إلى تحقيق هذا الكمال واتباع

قانونه. لكن، من حيث أن الانسجام بدأ في الانفصال عن الخارجية البسيطة المحضة، فإنه صار قادراً على امتلاك مضمون روحي أوسع والتعبير عنه. ومن هنا أيضاً أن كبار الفنانين قد أخذوا في رسم ملابس الأشخاص الرئيسية بألوان أساسية خاصة، وملابس الأشخاص الثانويين بألوان ممزوجة. فالسيدة العذراء مريم ـ مثلاً ـ يجب ليس فقط أن يوجد فيها مجموع الألوان الأساسية: الأصفر، الأزرق، الأحمر، الأخضر، بل وأيضاً انسجامها؛ وكبار الفنانين القدماء قد سعوا، دون وعي منهم، إلى تحقيق هذا الكمال واتباع قانونه. لكن، من حيث أن الانسجام بدأ في الانفصال عن الخارجية البسيطة المحض، فإنه صار قادراً على امتلاك مضمون روحي أوسع والتعبير عنه. ومن هنا رأينا أن كبار الفنانين قد أخذوا في رسم ملابس الأشخاص الرئيسية بألوان أساسية خالصة، وملابس الأشخاص الثانويين بألوان ممزوجة. فالسيدة العذراء مريم ـ مثلاً ـ تلبس غالباً عباءة زرقاء؛ إذ الهدوء المهدىء في اللون الأزرق يتناسب مع الهدوء والسلام الباطنيين؛ ومن النادر جداً أن ترسم لابسة عباءة حمراء، لأن هذا لونٌ صارخ.

والوجه الآخر للخارجية يتكوّن بواسطة المادة المحسوسة التي يستخدمها الفن في مبدعاته. وهاهنا تقوم الوحدة في تحديد مكوّن من البساطة والرتابة uniformité، إذ يجب ألا تكون المواد المستخدمة في حالة تنوع غير محدود وخليط وعدم صفاء. وهذا التحديد بدوره لا ينطبق إلا على الجانب المكاني، وعلى صفاء الألوان ـ مثلاً ـ وعلى نظام الخطوط المستقيمة والدوائر الخ، وكذلك على العنصر الزماني، قيل مراعاة القياس mesure، وصفاء الأصوات والألوان. ففي التصوير يجب ألا تكون الألوان عكرة أو رمادية، بل يجب أن تكون واضحة، دقيقة، بسيطة. إن ما يصنع جمال اللون هو البساطة والصفاء؛ وأبسط الألوان هي تلك التي تحدث أكبر أثر: الأصفر الصافي، مثلاً، والذي لا يميل إلى الخضرة، أو الأحمر الصافي الذي لا يميل إلى الزرقة أو الصفرة، الخ. ومن المؤكد، مع ذلك، أن من العسير التوفيق بين هذه البساطة في الألوان وبين الانسجام.

لكن هذه الألوان البسيطة تكوّن القاعدة التي يجب ألاّ تُمْحَى، وحتى إذا كان من المستحيل تجنب المزج، فإن هذا المزج يجب ألا يتخذ شكل بقع عكرة، بل ينبغي أن يتم المزج بحيث تظهر الألوان ـ رغم كل شيء ـ في صفائها النوراني وبساطتها.

ونفس القاعدة تنطبق على الأصوات. إن ما ينتج الصوت هو ذبذبات المواد (المعدنية أو غيرها) التي منها يصنع الوتر؛ وينبغي لهذه الذبذبات أن تكون بطول معين، كما يجب أن يكون الوتر مشدوداً بدرجة كافية؛ أما إذا حدث لهذا الشدّ ارتخاء أو إذا لم تكن الذبذبات بطول الموجة المطلوب، فإن الصوت يفقد دِقته وبساطته، ويعتدي على أصوات أخرى، وينتج عن ذلك ما يسمى بالصوت الزائف ويحدث نفس الشيء حين تنضاف إلى الذبذبات الصافية احتكاكات ميكانيكة ضوضاؤها تؤدي إلى إفساد الصوت. كذلك الأمر في الصوت الإنساني: إنه ينبغي أن يخرج من الصدر صافياً حرّاً دون أن تختلط به ضوضاء صادرة عن عضو الصوت نفسه أو عن عائق لا يمكن التغلب عليه، مما يؤدي إلى جعل الصوت مبحوحاً. وهذا الوضوح والصفاء الخاليان من كل مزيج أجنبي يكوّن، في تحديده الثابت، الجمال، الجمال المحسوس الخالص للصوت، الذي به يتميز من الضوضاء، والأزيز، الخ.

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن اللغة، خصوصاً فيما يتعلق بالحروف الصائتة. إن اللغة التي تحتوي على الحروف الصائتة a, i, e, o, u واضحة صافية ـ كما هي الحال في اللغة الإيطالية ـ هي لغة ذات رنين لذيذ مناسب للغناء. أما الحروف الصائتة المزدوجة (ei, oeai, au) فإنها تؤدي دائماً أصواتاً مختلطة. وفي الكتابة نجد أن ألفاظ اللغة تنحصر غالباً في بعض العلامات، التي تبقى هي هي، وهذا يعطيها مظهر البساطة الكبيرة وطابع الدقة الوفيرة. بيد أن هذه الدقة غالباً ما تزول في لغة التخاطب، حتى إن اللهجات الشعبية، مثل لهجات جنوب ألمانيا، وإقليم شڤابن Schwaben وسويسرة الألمانية فيها ألفاظ بلغ فيها الامتزاج حدّاً يجعلها غير قابلة لأن تكتب. وهذا لا يرجع إلى عيوب في اللغة المكتوبة، وإنما يرجع إلى جلافة الشعب.

٢ ـ التوافق بين المثل الأعلى العيني وبين الواقع الخارجي

إن القاعدة العامة في هذا الشأن هي أن الإنسان ينبغي أن يشعر بأنه كما لو كان في بيته ـ في العالم المحيط به، وأن تكون الفردية في أُلفة مع الطبيعة ومع كل أحوالها الخارجية بحيث لا يكون ثم انفصام بين الشمول الذاتي الباطن الخاص بالخلق وأحواله وأفعاله، وبين الوجود الخارجي الموضوعي. كذلك لا ينبغي أن تكون الذاتية الباطنة غريبة عن الموضوعية الخارجية، أو أن يكون بينها عدم

اكتراث. بل يجب، على العكس من ذلك، أن يوجد بينهما توافق وتكيف. والموضوعية الخارجية، بقدر ما هي واقع المثل الأعلى، يجب أن تتجرد من خشونتها، وأن تتجلى في استقلالها الموضوعي، ابتغاء أن تصبح في هوية مع ما هي تجلّ خارجي له.

وهذا التوافق يمكن اعتباره من وجهات نظر ثلاث:

أولاً: الوحدة بين الذاتية الباطنة وبين الموضوعية الخارجية يمكن أن تكون توافقاً في ذاته، وأن تؤمن بواسطة رابطة باطنة ومستورة بربط الإنسان بمحيطه الخارجي.

ثانياً: لما كانت الروحانية العينية وفردانيتها تكوّنان نقطة انطلاق المثل الأعلى ومضمونه الجوهري، فإن التوافق مع المحيط الخارجي يجب أن يظهر على أنه أثرٌ للنشاط الإنساني وصادر عن هذا النشاط.

ثالثاً: هذا العالم الذي أوجده العقل (أو الروح) الإنساني هو بدوره شمول يكوّن ـ في وجوده في ذاته ولذاته ـ موضوعية معها يبقى على الأفراد المتطورين في هذا المجال أن يحافظوا على توافق مستمر.

١ ـ وفيما يتعلق بالنقطة الأولى يمكن أن نبدأ فنقرر هذه الواقعة، وهي أن محيط المثل الأعلى، حينما لا يكون صدوراً بعد، يكوّن بالنسبة إلى الإنسان، ما هو خارجي بوجه عام، أعني الطبيعة الخارجية.

وهنا يمكن النظر في ثلاثة أوجه:

في المقام الأول نجد أن الطبيعة الخارجة، منظوراً إليها من حيث وجهها الخارجي، تكوّن واقعاً ذا شكل محدد في كل تفاصيله. فإن كان علينا أن نوفيها حقها في دعواها ـ وهو حق مشروع ـ أن تكون موضوعاً لتمثيل فنّي، فإن هذا التمثيل يجب عليه أن يحاكي الطبيعة بأمانة كما هي. وقد تحدثنا فيما سبق عن الاختلافات بين الطبيعة كما تتجلى للعيان المباشر وبين الفن. لكن ما يميّز ـ بوجه عام ـ كبار الفنانين هو أن محاكياتهم للمحيط الطبيعي هي دائماً أمينة، صادقة، كاملة. ذلك لأن الطبيعة لا تشتمل فقط على السماء والأرض، والإنسان لا يحلّق في الهواء، بل يشعر ويفعل في وَسَط مكوّن من الجداول والأنهار، من الروابي والجبال، من السهول، والأخاديد، من الغابات، الخ. فهوميروس ـ مثلاً ـ على

الرغم من أننا لا نجد له أوصافاً للطبيعة مماثلة للأوصاف الحديثة، فإنه يدهشنا مع ذلك بدقة الوصف لهذه المناطق أو تلك كما نعرفها اليوم في واقعها الجغرافي. وفي مقابل ذلك نجد أن الشعر الفقير الذي نظمه المنشدون الجوّالة فقير في الوصف ورسم الأخلاق، خاوٍ وضبابي. فمثلاً المنشدون الأساتذة Meistersinger حين ينظمون حكايات الكتاب المقدس، ويختارون مسرحاً لها مدينة أورشليم، مثلاً، لا يقدّمون إلينا إلا مجرد أسماء. والأمر نفسه نجده في «كتاب الأبطال» فأوتنت Otnit يجوب في غابة من الشوح؛ ويخوض معركة مع تِنين، وكل هذا يجري بمعزل عن كل محيط إنساني، ودون تحديد دقيق لمكان الأحداث، الخ إلى حد أن الإدراك لا يجد أمامه إلاّ الخلاء. وحتى في نشيد النيبلنجن Niebelungen تجري الأمور على نفس المنوال: صحيح أن الأمر يتعلق بمدينة فورمس ونهر الراين، ونهر الدانوب لكن على نحوٍ غامض جداً وغير دقيق مطلقاً لكن التدقيق الكامل هو المميّز الرئيسي للفردانية وللواقع، وإذا أعوز هذا التدقيق كنا في عالم التجريد والخلوّ من الفردانية والواقعية.

وبهذه الدقة يرتبط مباشرةً تنمية للتفاصيل تسهم في إعطائنا صورة وعياناً دقيقين عن المظهر الخارجي. صحيح أنه يوجد بين الفنون، من هذه الناحية اختلاف كبير يرجع إلى العناصر التي بها تعتبر فالتفصيلات والجزئيات الخارجية لا تجد مكاناً فسيحاً في النحت، بسبب الوقار الساجي والعمومية في مُبْدَعاته، وهو لا يستخدم الخارج من أجل التحديد المكاني والمحيط، بل على شكل ملابس وأغطية الرأس وأسلحة، الخ. وكثير من التماثيل في النحت القديم لا يمكن تعرّفها على نحو متفاوت في الدقة إلاّ بفضل الشكل التقليدي للملابس وتصفيف الشعر، وما شابه ذلك من علامات. لكن ما هو تقليدي لا يكوّن جزءاً مما هو طبيعي، وهو لا يتفق مع ما هو عَرَضي في الأشياء التي من هذا النوع؛ إذ الأشياء تتخذ ـ بواسطة ما هو تقليدي، طابع العموم والرتابة.

وعلى عكس ذلك نجد أن الشعر الغنائي لا يعبّر إلاّ عن الحياة الباطنة ولا يحتاج إلى الخارج كيما يكون مُدْركاً تماماً. أما الشعر الملحمي فهو على عكس ذلك: إنه يروي ما هو موجود، وأين وكيف حدثت المغامرات، وتبعاً لذلك فإنه يحتاج ـ كيما يحدّد روايته ـ إلى إدخال أكبر قدر ممكن من التفصيلات.

والتصوير يستخدم، من هذه الناحية، جزئيات أكثر بكثير مما تفعل سائر

الفنون. لكن يجب في كل فن، أياً ما كان، ألا تُدْفع هذه الحاجة إلى ما بعد الحدّ الذي عنده يبدأ ابتذال الطبيعة الواقعية ومحاكاتها المباشرة، وهذه التفاصيل يجب ألاّ تتجاوز المقدار الذي يتطلبه التعبير عن الجانب الروحي في الفرد ووقائع الحياة الباطنة. وبوجه عام، يجب ألا يصير التدقيق غاية في ذاتها، لأن المظهر الخارجي ينبغي ألاّ يمثّل إلا باتفاق مع الباطن.

وبالجملة، نقول إنه من أجل إظهار الفرد في كل حقيقته الواقعية لا بد من أن نحسب حساباً لذاتيته ولمحيطه الخارجي. لكن لكي يظهر الخارج أن خارجه هو المتعلق به، فلا بد من وجود اتفاق جوهري بين كليهما أي بين الذاتية وبين المحيط الخارجي، اتفاق يمكن ـ بدرجات متفاوتة ـ أن يكون باطناً وأن يحتوي على بعض العناصر العارضة، دون أن تتأثر الوحدة أو الهوية التي هي الأساس. فمثلاً في كل التجليات الروحية لأبطال الملاحم: في طرق معاشهم، وأساليب تفكيرهم وشعورهم وفعلهم لا بد من وجود انسجام مستور، وتناغم يجعلان من الذاتية ومن المحيط الخارجي كُلاً لا تنفصم عُراه. «فالعربي، مثلاً، يؤلّف شيئاً واحداً هو والطبيعة المحيطة به، ولا يمكن أن يفهم إلاّ إذا وُضِع في وسطه وبيئته، ونجومه وصحاريه المقفرة، وخيامه وخيوله. ذلك لأنه لا يشعر بوجوده إلاّ في هذا الجو، وفي هذه المنطقة، وفي هذا الإقليم من العالم». وكذلك الأمر عند أبطال أوسيان Ossian: نجد أن الذاتية والحياة الباطنة تبلغان أعلى درجة، لكنهمْ بأحزانهم ومزاجهم السوداوي يجعلوننا نفكر في أراضيهم المغطاة بالخلنج والتي تكنسها الرياح، وفي سُحُبهم، وضبابهم وروابيهم وكهوفهم المظلمة. إن ملامح تلك البلاد هي التي تسمح لنا فهم حياة هؤلاء الناس الباطنة، بأحزانهم وآلامهم وألوان كفاحهم. إنهم في تلك البلاد يشعرون بأنهم في مكانهم الحقيقي، وهم جزء لا يتجزأ منها.

ب ـ وهنا نوع آخر من التوافق، هو الذي يتحقق مباشرةً بواسطة النشاط والبراعة الإنسانيين، وذلك بأن يستخدم الإنسان الموضوعات الخارجية لتحقيق غاياته الشخصية، محدثاً بذلك انسجاماً بينها وبين نفسه، بما تكفله هذه الموضوعات من إشباع لحاجاته. والتوافق هاهنا يختلف عن التوافق الذي تحدثنا عنه من قبل، فالتوافق الأول يتعلق بما هو عام، أما التوافق الذي نتحدث عنه الآن فيتعلق بما هو جزئي، بالحاجات الجزئية وإشباعها بواسطة الاستعمال الجزئي

للموضوعات التي تقدمها الطبيعة. إن هذه الحاجات وإشباعها شديدة التنوع إلى غير نهاية، بيد أن الأشياء الطبيعية أكثر تنوعاً ولا تتخذ بساطة أكبر إلاّ بفضل الإنسان الذي يُدْخِل فيها الغايات الخاصة بروحه هو وتشيع في العالم الخارجي لإرادته. إنه يؤنِّس محيطه بأن يتبين إلى أيّ حد هذا المحيط يتلاءم مع ما يرضي حاجاته. وبفضل هذا النشاط وحده يكفّ عن أن يبقى فيما هو عام، ابتغاء أن يشعر بأنه على راحته في العالم الخارجي الذي يحيط به، بكل تفاصيله وخصائصه الجزئية.

وها هنا نجد أن الإنسان ليس فقط على اتصال بالعالم الخارجي، بل هو يعتمد عليه. وهذا الاعتماد وهذا الخلو من الحرية يتناقضان مع المثل الأعلى؛ والإنسان، كيما يصير موضوعاً للفن، يجب أن يتحرر من هذا العمل ومن ذلك الاعتماد. والتصالح بين هذين الجانبين: الذاتي والموضوعي، يمكن أن تكون له نقطة انطلاق مزدوجة: فمن ناحيةٍ، يمكن الطبيعة أن تقدم إلى الإنسان كلّ ما يحتاج إليه، وبدلاً من أن تقيم عراقيل في طريقه الذي يسير فيه لإشباع حاجاته، تساعده بكل الطرق من أجل تحقيق مصالحه وغاياته. لكن، من ناحية أخرى، للإنسان حاجات ورغبات لا تستطيع الطبيعة أن توفر له تحقيقها مباشرة. هنالك يكون الإنسان مضطراً إلى السعي لإشباعها بواسطة عمله هو، وبالاستيلاء على الأشياء الطبيعية وتكييفها لاستخدامه، وإزاحة العقبات بمزيد من مهارته - وبالجملة: تحويل ما هو خارج عنه إلى وسائل تمكنه من تحقيق أغراضه. والوضع المثالي في هذه الحالة هو التلاقي بين طبيعة مؤاتية ومهارة روحية، حيث يكون هناك انسجام سابق الوجود، بدلاً من الصراع والعيلولة.

وينتج عن هذا أن بلايا الحياة يجب إزاحتها من الميدان المثالي للفن. والمثل الأعلى الحقيقي لا يقوم، مع ذلك، في أن يتحرر الإنسان من حالة الاعتماد الخالص على الخارج، بل هو في أن يستطيع العيش في ثراء يسمح له بأن يعيش عيشة أكثر حرية وصفاءً، بمعونة الوسائل الطبيعية التي تحت تصرفه هي وحدها.

وهنا يمكن إثارة نقطتين:

الأولى تتعلق باستخدام الموضوعات الطبيعية من أجل الإشباع النظري المحض. وتلك هي حالة كل ما هو زينة وتحلية يسعى به الإنسان للتجمّل، وبالجملة الترف الذي يحيط نفسه به. إن الإنسان بتجميله لنفسه وللوسط المحيط

به يبرهن على أن أثمن ما تقدمه له الطبيعة: من ذهب، وأحجار كريمة، ولؤلؤ، وعاج، ومنسوجات ثمينة، وبالجملة: كل هذه الأشياء النادرة والبرّاقة لا تهمه من حيث هي موجودة في الطبيعة، وإنما تهمه فقط بالقدر الذي به يستطيع هو أن يستخدمها لزينته هو، أو لزينة محيطه، أو لتجميل من يحبهم ويوقرهم، ولزينة امرأته، ومعابده وآلهته. وفي هذا السبيل هو يختار خصوصاً ما يبدو له أنه جميل من حيث هو موضوع خارجي، مثل الألوان الصافية النورانية، والمعادن اللماعة كالمرايا، والأخشاب المعطارة، والمرمر، الخ. والشعراء، وخصوصاً الشعراء الشرقيون، لا يدخرون وسعاً في الإشادة، في أشعارهم - بهذه النفائس التي تلعب دوراً أيضاً في ملحمة النيبلنجن Niebelungen[1]. والفن، بوجه عام، لا يقنع بمجرّد وصف هذه النفائس، بل يزين بأمثال هذه النفائس مبدعاته، فكلما كان ذلك ممكناً ومطلوباً. فلتزيين تمثال پلاس Pallas في أثينا، وتمثال زيوس Zeus في أولمبيا لم يبخل الفنانون بالذهب ولا بالعاج. ومعابد الآلهة، والكنائس، وتماثيل القديسين والقصور الملكية، عند كل الشعوب هي نماذج للفخامة والترف؛ وطالما تباهت الشعوب بأن تكون في آلهتهم ثرواتهم هم تتألق أمام أعينهم، كما أنهم سرُّوا دائماً بفكرة أن الأُبهة المحيطة بأمرائهم إنما جاءت من كرمهم وإقرارهم بالجميل. والمسرات الناشئة عن هذا المصدر يمكن أن تعكرّ صفوها التأملات الأخلاقية، إذ يمكن المرء أن يتساءل: كم من الأثينيين الفقراء كان يمكنهم أن يمسكوا رمقهم ويشبعوا جوعهم، وكم من العبيد كان يمكن تحريرهم بثمن معطف بلاّس، وفي الظروف الأليمة، حينما كان وجود الدولة نفسه مهدداً، كان القدماء أنفسهم يعرفون كيف يستخدمون هذه الثروات من أجل أغراضٍ مفيدة، كما يفعلون عندنا اليوم بكنوز الأديرة والكنائس. وهذه الاعتبارات الحزينة لا تنطبق فقط على أعمال الفن، بل وأيضاً على الفن كله بوجه عام، لأننا نعلم مقدار ما تنفقه الدولة على صيانة

---

(١) ملحمة Niebelungen: «ملحمة ألمانية، ألّفت في النمسا في بداية القرن الثالث عشر. وتتألف من ٣٩ نشيداً، وتنقسم إلى قسمين: الأول هو موت زيجفريد، والثاني هو انتقام زوجته كريمهلد. وخلاصتها أن البطل زيجفريد قد استولى على كنوز النيبلنجن - وهم أقزام يسكنون العالم السفلي ويهيمنون على الثروات المعدنية ويملكون كنزاً. وقد استطاع زيجفريد الاستيلاء على هذا الكنز وحاز قوى سحرية. وللزواج من كريمهلر ساعد جونتر - ملك برجونديا وأخا كريمهلد - على غزو برونهلد ملكة ايسلندة. فاستعانت بهاجن Hagen فقتل زيجفريد. وبعد ذلك بـ ٢٦ سنة استطاعت كريمهلد الانتقام وأطاحت برأس هاجن مستمخدمة سيف زيجفريد. ولكن قتلها هلدبرند.

أكاديميات الفنون وعلى شراء الأعمال الفنية القديمة والحديثة، وعلى بناء الجاليريات والمسارح والمتاحف، الخ. لكن مهما تكن الاعتبارات الأخلاقية وما عسى أن يؤدي إليه التفكير في هذه الأمور، فإنها تقوم على ذكرى الضرورات الآلية التي تقوم مهمة الفن في نسيانها، حتى إن الشعب يريد أن يُؤمن لنفسه أكبر مجد وأعظم شرف بأن ينفق أمواله في الواقع، متسامياً فوق بلايا هذا الواقع.

لكن ليست مهمة الإنسان هي فقط أن يزيّن نفسه ومحيطه؛ بل عليه أيضاً أن يستخدم الأشياء الخارجية استخداماً عملياً، ابتغاء إشباع حاجاته العملية. وهناك تبدأ حياة العمل الشاق عند الإنسان، واعتماده إزاء تناهي الوجود وابتذاله؛ وفي وسعنا أن نتساءل بأي معيار يمكن مطالب الحياة العملية أن تكون موضوعاً للتمثيل الفنّي.

لقد بدأ الفن أولاً بتمثيل هذا الأمر على شكل ما يسمى بـ «العصر الذهبي» أو «الحالة المثلى». فالطبيعة تزود الإنسان، دون أن تقتضي منه أية مشقة، باشباع كل الحاجات التي يستشعرها ـ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، هو يقتنع، في براءة. بما تستطيع المروج والغابات والقطعان وحديقة وكوخ، الخ أن تزوده به من طعام ومسكن ومرافق أخرى، وذلك في نفس الوقت الذي هو فيه لا يشعر بأية وجدانات مثل الطموح، والطمع في الامتلاك وما شابه ذلك من ميول يبدو لنا أنها تتنافى مع نبل الطبيعة الإنسانية. ويبدو لأول نظرة أن مثل هذه الحالة لا تقدم صفة المثالية، وبعض المجالات المحددة من الفن يمكنها أن تقنع بمثل هذا الموضوع. لكن إذا أمعنا الفحص على نحو أعمق، فإن مثل هذه الحالة تبدو لنا مليئة بالملال. ومؤلفات جسنر[1] Gessner لم يَعْد يقرؤها أحد؛ وإذا قرأها المرء شعر بالضيق. لأن هذا اللون من الحياة المحددة يفترض قلة النمو العقلي. إما الإنسان الشامل، الإنسان بالمعنى المليء لهذا اللفظ، فلا بد له من ميول واستعدادات من درجة أسمى، بحيث لا يستطيع أن يجتزىء بألوان الإشباع التي يمكن أن تزوده بها الطبيعة التي يعيش في أحضانها وبين منتجاتها. إن الإنسان لم يوجد لكي يعيش في هذا الفقر من الروح المثالية؛ بل يجب عليه أن يعمل، وما يشتهيه يجب عليه أن

(١) شاعر سويسري يكتب بالألمانية (زيورخ ١٧٣٠ ـ ١٧٨٨). وقد ألّف ادولات Ydylles شعر منثور (سنة ١٧٥٦)، وأحدهما عنوانه: «موت هابيل» (١٧٥٧ ـ ١٧٦٨). وقد لقيت رواجاً هائلاً. وترجمها ديدرو Diderot إلى اللغة الفرنسية. وفيها يتغنى بالعودة إلى الطبيعة، وبالحياة الريفية وبحياة البراءة الفطرية بلهجة عذبة رقيقة.

يسعى للحصول عليه بواسطة عمله هو. وهنا نشاهد أن الحاجات المادية الصرفة تفتح هي وحدها مجالاً فسيحاً لنشاط الإنسان، وتولّد في الإنسان شعوراً بقوة باطنة من شأنها بدورها أن تبعث مصالح وقوى أشد عمقاً. لكن هاهنا أيضاً يجب أن يتحقق اتفاق بين الخارج والباطن، ولا شيء أنفع في وظيفة الفن من تمثيل البؤس المادي وقد بلغ أقصى الدرجات. ودانته Dante ـ مثلاً ـ لا يصوّر لنا نهاية أوجولينو Ugolino وقد صرعه الجوع، إلا بلمسات سريعة. أما جرستنبرج Gerstenberg فقد كتب مسرحية تراجيدية بعنوان «أوجولينو» فيها يستعرض بالتفصيل موت أبناء أوجولينو الثلاثة، ثم موت أوجولينو نفسه، وهذا موضوع لا يسمح بالتمثيل الفنّي، على الأقل من هذه الناحية[١].

وباعتبار آخر ولأسباب أخرى نجد أن حالة المدينة تتعارض أيضاً مع واقع المثل الأعلى. ذلك أنه في الدولة المتمدنة نجد أن العلاقات العديدة بين الحاجات وبين العمل، بين المصالح وبين تحقيقها ـ تكشف عن تعقيد من شأنه أن يجعل كل فرد محروماً من استقلاله ومنخرطاً في علاقات عديدة من الاعتماد على الآخرين. فالموضوعات التي يستخدمها ليست من انتاجه هو، أو دورها من انتاجها ضئيل للغاية؛ ثم إن كل واحد من هذه النشاطات، بدلاً من أن يتم على نحوٍ فرديّ وحي، لا يتم إلاّ على نحو ميكانيكي، وفقاً لقواعد عامة. إن هذه المدينة الصناعية، التي تتضمن استغلالاً واستبعاداً متبادلين، تولّد بالنسبة إلى البعض أبشع أنواع الفقر؛ والذين هم في فائق من العوز والحاجة يجب أن يكونوا من الثراء بحيث لا يضطرون إلى العمل من أجل تحصيل خبزهم اليومي، ولكي يستطيعوا التفرغ لأعمال أسمى ولوجداناتهم. صحيح أنه بفضل هذا الفائض يزول التذكر

---

(١) أوجولينو جرارد سكا Ugolino Gherardesca (توفي في بيزا سنة ١٢٨٨): من أسرة جيرارسكا في بيزا التي لعبت دوراً كبيراً في الصراع بين الجلفيين أنصار البابا وبين الجبلان أنصار أمبراطور ألمانيا. وكان أوجولينو في البداية من الجبلان، لكن تقرب من زعيم الجلفيين، يوحنا فسكونتي، فنفي من بيزا. لكنه استطاع استرداد سلطته بمساعدة أهالي فيرنتسه ولوكا، وحكم بالإرهاب. بيد أن رئيس الأساقفة رودجيرو ديلي أو بالديني دبر مؤامرة وأسقطه؛ وحُبِس أوجولينو هو وأبناؤه الثلاثة أولاد أعمامه في برج سمي «برج الجوع»، فمات جوعاً بعد أن حاول أكل أبنائه. وقد استلهم دانته هذا الموضوع في سفر «الجحيم» من ملهاته الإلاهية. وجرت هذه الأحداث في النصف الثاني من القرن الثالث عشر.

المستمر للعيلولة اللامتناهية، ويكون المرء بمعزل عن مخاطر السعي إلى الرزق ولا يصير وحلان في طين المصالح المادية الخالصة. لكنه مع ذلك لا يشعر بأنه في محيطه المباشر، لأنه ليس هو الذي أوجد أو أنتج ما يحيط به وما به يستمتع؛ إنه إنما يستقي من مخزون موجود من قبل، ثم إنتاجه في الغالب بأدوات ميكانيكية، وبالتالي بطريقة شكلية، ولم يصل إليه إلاّ بعد سلسلة طويلة من المجهودات التي قام بها أناس آخرون.

ولهذا فإن حالة ثالثة، تقوم في الوسط بين العصر الذهبي، وبين العصر المنظم المعقد للمجتمع البورجوازي - هي التي تسمح أفضل بالتمثيل الفني المثالي. ونحن نعرف هذه الحالة، إنها العصر البطولي الذي هو المثالي حقاً. إن العصور البطولية لا تعرف الفقر في المصالح الروحية، بل تسمو على هذا الفقر إلى مصالح وغايات أعمق، ولا يزال المحيط المباشر للأفراد وإشباع حاجاتهم المباشرة من عملهم هم.

هذا الغذاء بسيط وذو طابع مثالي: عسل، لبن، خبز - بينما - مثلاً - القهوة والخمور المقطرة، الخ تذكرنا في الحال بآلاف المعالجات التي يقتضيها تحضيرها. ثم إن الأبطال هم أنفسهم الذين يذبحون الحيوانات التي يأكلونها، وهم الذين يطهون بأيديهم لحومها، وهم الذين يضمّرون الخيول التي يركبونها، وهم الذين يصنعون الأدوات التي يستخدمونها: فالمحراث، والسيف، والرمح، والدرع، والخوذة - كلها من صنع أيديهم أو بمساعدتهم. وفي هذه الحالة يشعر الإنسان بأن كل ما يستعمله وكل ما يحيط به هو من صنع يده، وأن كل هذه الأشياء الخارجية عنه هي منه وإليه ولا تأتي إليه من مصدر أجنبي عنه أو من جهة لا تخضع لسلطانه. وفي هذه الحالة يبدو له أن النشاط الذي يبذله للحصول على هذه المواد وتشكيلها - ليس تعباً وألماً مرّاً، بل هو عمل خفيف لا يعترضه شيء ولا يهدده أيّ إخفاق.

وحالة من هذا النوع هي التي نجدها عند هوميروس، مثلاً: فصولجان أجاممنون عصا للأسرة توارثها عن جدّه الذي يراها بنفسه وأورثها لأحفاده. وأوديسوس هو الذي صنع سرير الزوجية الكبير. وإذا كانت أسلحة أخيلوس ليست من صنع يده، فإن هيفايستوس هو الذي أعدّها بناءً على طلب ثتيس Thetis. وبالجملة، نشاهد أن أول سرور متولد من الاكتشافات الجديدة قد تجلى، كما

تجلت نضارة الامتلاك، وما فيها من استمتاع؛ والإنسان لا يجد نفسه إلاّ في حضرة منتجات يدين بها لقوة عضلاته ومهارة يديه، وذكاء عقله، وجرأته وشجاعته. وبفضل هذا كله لم تستطع وسائل الإشباع أن تنحط إلى مرتبة الأشياء الخارجية الصرفة؛ إننا هاهنا نشاهد الميلاد الحيّ لهذه الوسائل، والتجلي الحيّ للشعور بالقدرة التي يعزوها الإنسان إليها؛ لأنه لا يرى فيها مجرد أشياء ميتة متحجرة أمام عينيه بحكم التعود، بل يرى فيها أشياء صادرة عنه هو مباشرة. كل شيء هاهنا مثالي، لكنه لا يسبب أن الأرض والأنهار والأشجار والدواب، الخ، تزود الإنسان بالطعام، حابسة إياه هكذا في محيط محدود وحاجبة إياه عن مصادر أخرى للاستمتاع؛ بل في حضن هذه الإنسانية البدائية الفياضة بالحياة تنبثق مصالح أعمق، بإزائها كل ما هو خارجي يبدو ثانوياً.

بيد أن تطبيق هذا النوع من التمثيل على أشخاص من عصور أكثر تقدماً في المدنية وتطوراً في اتجاه مضاد، يصطدم بصعوبات ويتعرض المرء حينئذ لمخاطر. لكن جيته Goethe أفلح مع ذلك في هذا التطبيق، وذلك في كتابه «هرمن ودوروتيه». وأجتزىء هنا بإيراد بعض الملامح من أجل المقارنة بمؤلفات من هذا النوع حديثة. إذ نجد مثلاً أن فوس Voss يقدم لنا في روايته بعنوان: «لويزا» لوحة مثالية للحياة والنشاط في نطاق هادىء ومحدود ولكنه مستقل وفيه قسيس الريف والغليون Pipe ومعطف الغرفة والكرسي الساند وفنجان القهوة تلعب دوراً مهماً. لكن القهوة والسكرّ منتجان خارجيان، إذ هما مستوردان من عالم أجنبي عن النطاق الذي فيه تجري حياة أشخا فوس Voss، وقد دخلا فيه بعد المرور بمراحل وسطى عديدة: تجارة، مصانع الخ - وبالجملة بعد المرور بمراحل في الصناعة الحديثة. وإذن فهذا النطاق الريفي ليس مغلقاً تماماً. أما في اللوحة التي تكوّنها «هرمن ودوروتيه» فالأمر على العكس: ليس لنا أن نقتضي وسطاً مغلقاً، لأنه في هذه القصيدة («هرمن ودوروتيه») التي يسود فيها جِوّادولِيّ idyllique نجد أن المصالح الكبيرة للعصر، وصراعات الثورة الفرنسية، والدفاع عن الوطن تلعب دوراً في غاية الأهمية. والنطاق الضيّق للحياة العائلية في مدينة صغيرة يظل محصوراً، لا لأنه يجهل الأحداث الكبيرة والانقلابات الجارية في العالم الخارجي، كما هي حال قسيس الريف في رواية فوس Voss، لكنه بفضل الربط بالحوادث العالمية الكبيرة التي في وسطها يتطور الأشخاص والأحداث الأدولية، يندرج النظر في مجال واسع

جداً لحياة بالغة الثراء؛ والصيدلي الذي يصرّ على عدم تجاوز الأفق الذي تعود عليه يوصف بأنه مدّع محدود، إنه ليس شريراً ولكنه سريع الغضب. أما المحيط المباشر للأشخاص فلا يندسّ فيه أي نشاز في أوصافه الأدولية، وهو يتفق تماماً مع خصائص الأدولي idylle كما أوردناها من قبل. فمثلاً نرى صاحب الفندق وضيوفه، والقسيس والصيدلي يشربون القهوة، لكن

«الأم الحفيّة جاءت بخمر صافية نبيلة

في قارورة ذات تقاسيم موضوعة على صينية من الصفيح الأبيض،

عليها كؤوس مخضارّة اللون، كؤوس مترعة من نبيذ الراين» إنهم يشربون بنشاط عصير نبات زرع في الإقليم، يشربون نبيذ ٨٣، في كؤوس صنعت في تلك البلاد خصيصاً لنبيذ الرين Rhein. وهذا يذكرنا فوراً بصورة «أحراج نهر الراين وشواطئه الساحرة»، ويجعلنا ندخل بين كروم المالك، خلف منزله، بحيث لا يتجاوز شيء هنا حدود بلد فيه كل شيء يستروح الرضا، وفيه تشبع الحاجات.

جـ - وإلى جانب هذين النوعين من المحيط الخارجي، يوجد نوع ثالث يرتبط فيه الفرد بعلاقات عينية. ونعني به المحيط الروحي الذي يكوّنه الرين، والقانون، والآيين، وتنظيم الدولة، والإدارة، والمحاكم، والأسرة والحياة الخاصة والعامة، والحياة الاجتماعية، الخ. ذلك لأن الطابع المثالي ينبغي ألا يتجلى فقط في إشباع الحاجات (المادية) بل يجب أن يتجلى أيضاً في إشباع الحاجات الروحية. فإذا كان ما هو إلاهي وجوهري وضروري في هذه الميادين أموراً ثابتة في ذاتها لا تتغير فإنها حين تتحقق موضوعياً تتخذ أشكالاً متعددة ومتنوعة، يدخل فيها جزء كبير مما هو جزئي واصطلاحي، وما يتغير وفقاً للعصور والشعوب. وكل مصالح حياة الروح، حين تتخذ هذه الأشكال، تصير واقعاً خارجياً وآيين، عادات وأعراف - يجدها المرء أمامه جاهزة قد تكونت من قبل، وهو مضطر - من حيث هو شخص قائم بذاته - إلى الاتصال بها، تماماً كما يفعل مع الطبيعة الخارجية، خصوصاً والأمر يتعلق بأشياء أقرب نسباً إليه من الطبيعة الخارجية.

٣ - الجانب الخارجي للعمل الفنّي المثالي في علاقاته مع الجمهور

إن العمل الفني لا يوجد لنفسه، بل من أجل جمهور يشاهده ويستمتع به. فالممثلون حين يمثلون مسرحية - مثلاً - لا يتكلمون فقط فيما بينهم، بل وأيضاً

يتكلمون معنا نحن المشاهدين، ويجب أن يكونوا مفهومين منا. وهكذا نجد أن العمل الفني يُجْري مراراً مع من يشاهده. وكما أن المثل الأعلى الحقيقي ينكشف بطريقة مفهومة لكل إنسان في وجدانات ومصالح الآلهة وبني الإنسان، فإن كون هؤلاء يتجلون لعياننا في عالم خارجي معلوم بما فيه من أخلاق وعادات وخصائص أخرى - يجعل من الضروري وجود توافق بين هذا الخارج وبين هذه الأشخاص الممثلة، وكذلك بين الخارج وبيننا نحن المشاهدين. وكما أن أشخاص العمل الفني هي في محلها في العالم الخارجي، فإننا نحن أيضاً نطالب بأن يوجد هذا التوافق بينها وبين محيطها من ناحية، وبينها وبيننا نحن من ناحية أخرى. والشعراء، والرسّامون، والموسيقيون، والنحّاتون يلذ لهم أن يستمدوا موضوعاتهم من عصور ماضية، درجتها في المدنية والأخلاق والأعراف، وتركيبها وعادتها تختلف تماماً عن مدنيتنا الحالية. وهذا العود إلى الماضي له ميزة هي أنه يجنّب الفنان من التأثير المباشر للعصر الحاضر، ويهب الفنان الحرية في معالجة الموضوع بعمومية لا سبيل للفن من تفاديها. لكن الفنان نفسه ينتسب إلى عصر معين، ويعيش وسط أخلاق وعادات معينة، ويشارك في طريقة التفكير السائدة في عصره. وسواء كان هوميروس هو المؤلف وحده «للألياذة» و«والأوديسّا»؛ وسواء وُجِد أو لم يوجد شخص بهذا الاسم، فإنه مما لا شك فيه أن أربعة قرون تفصل بين القصائد المنسوبة إلى هوميروس وبين حرب طروادة، وأن فترة أكبر من ذلك بمرتين تفصل بين مؤلفي المآسي اليونانية. وبين عصر الأبطال القدماء الذين منهم استعاروا مضمون أشعارهم. والأمر نفسه ينطبق على نشيد النيبلنجن Niebelungen والشاعر الذي استطاع أن يجمع ويصهر معاً مختلف الأساطير التي يحتوي عليها هذا النشيد جاعلاً منها كُلاً عضوياً.

صحيح أن الپاثوس العامّ لما هو إنساني ولما هو إلهي مألوف للفنان. لكن الأحوال الخارجية وواقع العصور الغابرة قد تغيرت جوهرياً وصارت غريبة عنه. وفضلاً عن ذلك فإن الشاعر يبدع من أجل جمهوره، أي من أجل شعبه وعصره اللذين ينبغي أن يفهما العمل الفني كشيء أليف لديهم. صحيح أن الأعمال الفنية العظيمة تطمح إلى الخلود، وتريغ إلى أن تكون مفهومة ومُطّراة من كل العصور وجميع الشعوب، لكن بينما هذه الدعاوى لها ما يبررها، فإنها تحتاج كيما تكون في متناول الشعوب والقرون الأجنبية، إلى جهاز هائل من المعارف والايضاحات

الجغرافية والتاريخية، بل والفلسفية أيضاً.

ولوجود هذا التصادم بين العصور المختلفة، فمن الجائز أن نتساءل عن الشكل الذي ينبغي على العمل الفنّي أن يتخذه، مع مراعاة الجوانب الخارجية للمكان الذي وضع فيه، وللعادات والأعراف والأحوال الدينية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية. والأمر يتعلق خصوصاً بمعرفة هل ينبغي على الفنان أن ينسى عصره كيما يتمكن من توجيه كل انتباهه إلى الماضي وحياته الواقعية، بحيث يكون صورة صادقة لهذا الماضي ـ أو هو له الحق، بل وعليه واجب ألا يحسب حساباً إلاّ لأمته وللحاضر بوجه عام، وأن يعمل في إنتاجه وفقاً لمعايير متعلقة بخصائص عامة. ويمكن التعبير عن هذه القضية المنفصلة بالطريقة التالية: هل ينبغي معالجة الموضوع موضوعياً من حيث المضمون والعصر الذي ينتسب إليه؟ أو ذاتياً، أعني وفقاً لدرجة الحضارة وخصائص العصر الذي يعيش فيه الفنان؟ إنا إذا أبقينا على مدى الانفصال في هذه القضية المنفصلة في بقائها، فإننا نتأدى إلى حدين قصويين كلاهما باطل.

وهنا يمكن أن ننظر في ثلاث أحوال بهذا الشأن:

الأولى: الاستخدام الذاتي من جانب الفنان لأحوال عصره هو في تمثيل الموضوعات المستمدة من الماضي الغابر؛

والثانية: الأمانة الموضوعية تماماً في تمثيل الماضي الغابر؛

والثالثة: الموضوعية في التمثيل في استعادة الفنان لموضوعات مستمدة من عصور وشعوب أجنبية.

فلنتناول كل حالة حالة:

أ ـ إن سيطرة وجهة النظر الذاتية الخالصة تؤدي، إذا دُفِعت إلى أقصاها ـ إلى القضاء على الوجه الموضوعي للماضي الغابر، وإحلال ظواهر الوقت الحاضر محله.

ويمكن أن ينشأ هذا عن الجهل بالماضي، ويدل على سذاجة لا تستطيع أن تدرك وأن تعي التناقض الموجود بين الموضوع وبين هذه الطريقة في معالجته. ولهذا نستطيع أن نقول إن انعدام الثقافة هو الأساس في هذا النوع من التصور.

وتتجلى هذه السذاجة بشكل فاضح عند هانز[1] ساكس Hans sactus، وفي وسعنا أن نقول عنه إنه صبغ الربّ الإله، والله الأب، وآدم وحوّاء، والنبي إبراهيم بصبغة نورنبرجية خالصة، دون أن يكشف في هذا عن نضارة وعيان وسجوّ نفس. إذ نجد أن الرب الإله ـ مثلاً ـ يلقي دروساً على هابيل وقابيل وسائر أبناء آدم، تماماً مثلما يفعل معلم في مدرسة في أيام هانز ساكس؛ إنه يعلمهم مبادىء الدين بأن يلقنهم الوصايا العشر ودعاء «أبانا الذي في السمٰوات». وهابيل يتعلم ويعرف كل شيء كما لو كان صبيّاً مجتهداً وتقيّاً؛ أما قابيل (قاين) فيجيب إجابات وَلَد شقيٍّ كافر؛ وحين يتلو الوصايا العشر فإنه يفعل ذلك معطياً إياها معنىً مضاداً للمعنى الوارد في الكتاب المقدس، فيقول: يجب عليك أن تسرق؛ يجب عليك ألا توقّر أباك وأمك، الخ ـ وبالطريقة عينها كانت تمثل في جنوبي ألمانيا قصة عذاب المسيح: فبيلاطس يصبح موظفاً غليظاً مملوءاً بالعجرفة والكبرياء؛ والجنود، وهم أجلاف مثل جنود العصر الحاضر، يقدمون إلى المسيح شمّة من النشوق، فلما رفضها المسيح أدخلوا النشوق بالقوة في أنفه، ويُسَرّ الشعب الحاضر، المملوء بالتقوى والعبادة، بهذا المنظر، ويكتشف فيه ملامح من واقعه المباشر، وكلما ازداد منه تقى استيقظت في ضميره العاطفة الدينية ومع ذلك فإن هذا التحويل والتغيير في أحداث الماضي من أجل أن تشابه أحوال الحاضر له ما يبرره إلى حدّ ما، ويجوز لنا أن نعجب بجرأة هانز ساكس الذي تجاسر على أن يجعل نفسه على علاقة أنس مع الله ومع التصورات المتعلقة به ابتغاء أن يهبها طابعاً أليفاً. لكن هذا يدل أيضاً على الجلافة والجهل إذ ينتزع الموضوع من الموضوعية التي هو خليق بها ويعطيه شكلاً مضاداً لشكله الحقيقي، وهذا يؤدي إلى نتيجة هزلية.

ومن ناحية أخرى يمكن أن تكون الذاتية نتيجة الكبرياء الناشئة عن الشعور

---

(١) هانز ساكس: ألماني ولد في مدينة نورمبرج سنة ١٤٩٤ ـ وتوفي سنة ١٥٧٦). تعلم مهنة اسكافي. تعلمه تجول في ألمانيا، وأدى ذلك إلى العزم على أن يصبح شاعراً منشداً، فتتلمذ على نونبك Nonnembeck (توفي بعد سنة ١٥١٣) الشاعر الألماني، ووزع وقته بين ممارسة حرفة اسكاف وبين نظم الشعر. وانضم إلى حركة الاصلاح الديني الناشىء آنذاك في ألمانيا بزعامة لوثر. وقد نظم قصائد شعرية. وكتب مسرحيات دينية وهزلية وتاريخية ومآسي، وهزليات كانت تعرض أثناء الاحتفال بالكرنفال، وفيها مسرحية بعنوان: «التلميذ المتشرد» (سنة ١٥٥١، وأخرى بعنوان «الحلم بالبلاد السعيدة». وقد اتخذه رتشرد مجنر بطلاً لأوبرا: «المنشدون السادة في نورنبرج».

بتفوق الحضارة التي ينتسب إليها الفنان، مما يجعله يعتقد أن الأفكار والأخلاق - الأعراف الاجتماعية التي تسود هذه الحضارة هي وحدها الصحيحة والمجهولة، وأنه لا يمكن الاستمتاع بأي مضمون إلا إذا لبس شكلاً متفقاً مع هذه الحضارة. وعن هذه الطريقة في الحكم يصدر ما يسمى باسم الذوق الكلاسيكي الحسن عند الفرنسيين فالشيء لا يلذ لهم إلاّ إذا اتخذ طابعاً فرنسياً؛ وكل ما يصدر عن الأمم الأخرى، غير الأمة الفرنسية، هو في نظرهم خالٍ من الذوق وبربري ينبذونه باحتقار. لذلك لم يكن ڤولتير Voltaire على حق حين قال إن الفرنسيين قد أصلحوا مؤلفات الأقدمين. بل الذي حدث هو أنهم صبغوه بصبغة فرنسية (فرنسوه، إن صحّ هذا التعبير) فحسب والتعديلات التي أجروها فيما هو أصيل وشخصي كانت ثقيلة مملّة بقدر ما جعلوها تخضع لأذواق نمت في صوامع حادّة لمدينة البلاط القائمة على الانتظام والعمومية المعتادين في طرائق التفكير والتعبير والتجريد، هذا الناتج عن ثقافة مترفة، قد أدخلوه ليس فقط في الشعر، بل وأيضاً في الأساليب. لقد كان ممنوعاً على الشاعر أن يستخدم ألفاظاً مثل: خنزير، وشوكة، وملعقة، وما شابهها. وكان لا بد للشاعر من أن يلجأ إلى المجازات والكنايات: فبدلاً من أن يقول: ملعقة أو شوكة، كان يقول: أداة لإيصال الأغذية السائلة أو الجامدة إلى الفم، الخ. ولهذا السبب بقي ذوقهم محدوداً ضيّقاً جداً، ذلك لأن الفن، بدلاً من تسطيح مضمونه ورده إلى مثل هذه العموميات، ينبغي عليه أن يخصّص وأن يبرز الفردانية الحية. وهذا هو السبب في أن الفرنسيين كانوا أعجز الناس عن فهم شكسبير وتذوقه؛ وحينما أرادوا تكييفه مع ذوقهم، استبعدوا من مؤلفاته كل ما نعجب به نحن فيها. وڤولتير يسخر من بندار Pindare الشاعر اليوناني الكبير. ويرى الفرنسيون أن الصينيين والأمريكيين أو الأبطال اليونانيين والرومانيين يجب عليهم أن يتكلموا وأن يسلكوا مثل رجال البلاط الفرنسيين. فمثلاً نجد في مسرحية: «ايفجنيا في أوليس[1]»، أن أخيلوس هو أمير فرنسي من قمة رأسه حتى أخمص قدميه، ولولا اسمه لم يدرك أحدٌ أنه هو البطل اليوناني أخيلوس. صحيح أنه كان على المسرح يلبس لباساً يونانياً، وكان مسلحاً بخوذة ودرع، لكن شعره كان مصفوفاً مرشوشاً بالذرور (البودرة)، ووركاه وسّعتا بمعونة حشايا، وكان يلبس حذاء ذا كعب أحمر اللون ومربوطاً بشرائط ملونة. وفي عهد

(١) تأليف راسين (سنة ١٦٧٤)، في ٥ فصول. وفيها أدخل شخصية اريفيلا التي أسرها أخيلوس.

لويس الرابع عشر كانت تمثيلات مسرحية «استر» Esther تأليف راسين تجري دائماً أمام جمهور كبير جداً جاء ليشاهدها خصوصاً لأن احشويرش هذا كانت عليه ملامح شرقية، لكنه كان مع ذلك مغطى بالذرور، وكان يلبس معطفاً من الفرو hermine، وكانت تتبعه حاشية كبيرة من الأمناء في البلاط وهم يلبسون ملابس فرنسية، وشعورهم مضمومة في شِباك، حاملين تحت ذراعهم قبعة ذات ريش، والسترة والبنطلون من الجوخ المزركش بالذهب، وجواربهم من الحرير، وأحذيتهم ذوات كعوب حمراء اللون. وفي المسرح كان في وسع كل الناس أن يعجبوا بمنظر كان لا يدعى إليه في الواقع إلاّ رجال البلاط وبعض الأشخاص ذوي الامتيازات. لقد كان ذلك دخول الملك منظوماً بالشعر وتبعاً لنفس المبدأ كان التاريخ يُدرّس في فرنسا ويكتب، لا لذاته وللأهمية الحقيقية للأحداث، بل دائماً بحسب أهميته بالنسبة للأحوال الراهنة، من أجل تلقين الحكومة بآراء حسنة أو لجعلها مكروهة بشعة. كذلك كانت المسرحيات، إما كلها من أولها إلى آخرها، وإما في مناظر ومواضع معينة بالذات، تحتوي على إشارات إلى أحداث اليوم، وإذا كانت هناك مسرحيات أقدم عصراً تحتوي على مواضع يمكن أن ترتبط بالأحداث الحاضرة، فإنها كانت تكيّف على نحوٍ لم يقصده أبداً مؤلفوها الأصليون، وكان الجمهور يتلقى ذلك بحماسة.

وثم طريقة ثالثة للتمثيل الذاتي تقوم في غض النظر عن كل ما هو فنّي في الماضي والحاضر، ابتغاء ألا يقدّم إلى الجمهور إلاّ منظر الوقائع والأحداث اليومية كما تجري في الحياة الواقعية وهذا من شأنه أن يوقظ في الجمهور المشاعر الذاتية التي يمكن أن توحي بها الحياة العادية المبتذلة. وبانجاز هذا المبدأ يمكن إبداع أعمال فنية ميسورة لفهم الجمهور، أعمال لا تستوجب أي مجهود للفهم. لكن الذين يعالجون هذه الأعمال بروح من المقتضيات الفنية سرعان ما يخيب رجاؤهم، لأن مهمة الفن هي أن يحررنا من هذه الذاتية. فإذا كانت مسرحيات كوتسبوي Kotzbue (١٧٦١ ـ ١٨١٩) ـ مثلاً ـ قد نالت النجاح في أيامنا هذه ـ فذلك لأنه تحدث عن «بؤسنا وشقائنا»، وعن «الملاعق الفضيّة المسروقة، وعن «الناس المعرضين للمقصلة»، ولأنه عرض على المسرح «قساوسة ومستشارين في التجارة، وصفوف ضباط، وسكرتيرين وضباطاً من الهوسار» ـ فوضع تحت أنظار الجمهور ما رآه كل إنسان سواء في بيته أو في بيت أحد أصدقائه أو أقربائه، وأيقظ في ذهن

كل واحدٍ ذكرى أمور حساسة في وجوده. وما ينقص هذه الذاتية هو المقدرة على الارتقاء إلى الشعور والتمثيل لما ينبغي أن يكوّن المضمون الحقيقي للعمل الفنّي؛ وكل ما تستطيع فعله هو تبرير اهتمامها بكل جوانب الحياة المبتذلة اليومية، بادعاء مطالب القلب والأخذ في تأملات أخلاقية مزعومة ما هي في الواقع إلاّ آراء مشتركة بين الناس.

ب ـ والطريقة الثانية لتصور الفن والتمثيل الفني تسعى ـ على عكس ذلك ـ إلى عرض الأشخاص والأحداث في الماضي كما هي في وسطها الواقعي قدر الإمكان، بمراعاة كل خصائص الأخلاق والعادات؛ وكل الجو الخارجي بوجه عام. والألمان خصوصاً هم الذين برّزوا في هذا الاتجاه، لأننا ـ على العكس من الفرنسيين ـ مسجِّلون واعون أمينون لكل الخصائص الأجنبية، ونحن نقتضي من الفن أن يعرض بأمانة كل ظروف الزمان والمكان، والعادات، والملابس، والأسلحة، الخ؛ ولدينا القدر الكافي من الصبر والجلد على القيام بالدراسات المتعمقة التي تتطلب الكثير من المجهود والتحصيل؛ ونحن مستعدون أيضاً للاستئناس بخصائص الأمم الأجنبية وطرائق تفكيرهم وتصورهم للعالم. وبفضل هذا الاشباع العقلي الذي يتجلى في جهودنا لفهم روح الأمم الأخرى، فإننا لسنا فقط ـ في الفن ـ متسامحين مع الغرائب التي نشاهدها عند الآخرين، بل وأيضاً نحن نسوق الاهتمام والأمانة والدقة إلى درجة الحرص على العرض البالغ الدقة للتفاصيل الخارجية وحتى أقلها أهمية. إن الفرنسيين أناس ماهرون جداً ونشطون؛ فإذا كان لا بد من الإقرار بعلو ثقافتهم وبإحساسهم العملي، فلا بد أيضاً من الإقرار بأنه ليس لديهم ما لدى الألمان من صبر على التعمق في الأشياء دون تسرع، مع الرغبة الحقة في معرفتها لذاتها. إن الإنسان الفرنسي يبدأ دائماً بصياغة أحكام، بينما نحن الألمان نقدّر، خصوصاً في الأعمال الفنية الأجنبية، كلّ ما هو عرض أمين صادق. سواء تعلق الأمر بالنباتات الخاصة بالبلاد البعيدة، أو بأية أشكال للطبيعة الخارجية إلى أية مملكة انتسبت، أو بالأثاث من كل نوع وشكل، أو بالكلاب والقطط، بل وبالأشياء القبيحة المنظر فإنها كلها تهمنا وتشوقنا، وهكذا نستطيع أن نستأنس بوجهات النظر البالغة الغرابة: الأضاحي، أساطير القديسين وكل ما يرتبط بها من أمور منافية للعقل، فضلاً عن سائر التمثيلات التي من هذا النوع. وحين نشاهد تمثيل الأشخاص وهم يفعلون، فإننا نستطيع أن نتصور أن أهم شيء هو الطريقة التي بها يتكلمون ويتصرفون، الخ، وماذا كانوا عليه ليس فقط

لذواتهم، بل وأيضاً كممثلين لعصر وأمّة؛ وعلاقاتهم المتبادلة.

وفي أيامنا هذه، وبفضل فريدرش فون اشليجل خصوصاً، استقر الرأي الذي يقول إن مثل هذه الأمانة هي التي تكوّن موضوعية العمل الفني. ولهذا السبب، ينبغي أن نجعل الأمانة في العرض والتصوير هي المعيار في تقدير العمل الفني، فإن الأهمية الذاتية يجب أن تتوقف على السرور الذي تجلبه الأمانة الحية. وهذا يفترض أننا قادرون على اتخاذ وجهة نظر أسمى، من أجل تكوين فكرة عن طبيعة المضمون الممثّل وطابعه، وأنه ينبغي علينا ألا نأتي في تقديرنا وأحكامنا بأية وجهة نظر ترتبط بثقافتنا وأغراضنا الخاصة. وحينما بدأ الناس في ألمانيا ـ تحت تأثير مبادرة من هردر Herder ـ الاهتمام من جديد بالأناشيد والأغاني الشعبية، فإنهم أخذوا في اختراع كل أنواع الأغاني على غرار أغاني الأروكوا، واليونانيين المحدثين، واللايون، والأتراك والتتار والمغول، الخ، واعتقد الناس أن من الشواهد على العبقرية والمهارة هذه القدرة على التكيف مع الأخلاق والأفكار الشعبية الأجنبية، وهذه السهولة في محاكاة انتاجهم الغنائي. لكن إذا كان الشاعر يملك هذه القدرة على التكيف وهذه السهولة في المحاكاة، فإن المنتجات الناتجة عنها لا تمثل، بالنسبة إلى الجمهور الذي تتوجه إليه، إلا شيئاً خارجياً تماماً.

إن هذا التصور، من حيث أنه يظل محدوداً على هذا النحو، لا يحسب حساباً إلا للجانب الشكلي الخالص للدقة والأمانة التاريخيتين، ويغفل عن المضمون ومداه الذاتي وعن كل ما تدين به قدرتنا على العيان وطريقتنا في التفكير والشعور ـ للحضارة الحديثة. ومن المستحيل غض النظر عن كليهما؛ لأننا نريد أن نكون راضين من كلتا هاتين الناحيتين. وهذا يقودنا إلى البحث في مسألة معرفة حقيقة الموضوعية والذاتية الحقيقيتين اللتين ينبغي على العمل الفني أن يحققهما.

جـ ـ وفي هذا الشأن نستطيع أن نقول بوجه عام إنه ينبغي ألا نبرز أي وجه من الأوجه التي تناولناها حتى الآن ـ على حساب سائر الأوجه، ولا يجوز لأحدها أن يدفع سائرها إلى الخلف. إن الدقة والأمانة التاريخية الخالصة في الأشياء الخارجية: المكان، الأعراف، العادات، والنظم إنما تكوّن الجانب الثانوي في العمل الفني، الجانب القليل الأهمية، إذا ما قورن بالجانب الذي يوقظه فينا المضمون الذي يحتوي على حقيقة لا تفنى، وهي بالتالي صالحة أيضاً بالنسبة إلى العصر الحاضر.

ومن هذه الناحية أيضاً يمكن أن نضع في مقابل التمثيل ـ كما ينبغي أن يبقى

في الحقيقة ـ التصورات التالية التي هي معيبة نسبياً:

أولاً: تمثيل خصائص العصر يمكن أن يكون أميناً وحيّاً ومفهوماً حتى للجمهور الحالي، دون أن يتجاوز مع ذلك ابتذال البشر، ودون أن يكون شعرياً في ذاته. ولدينا مثل على ذلك في مسرحية «جيتس فون برلشنجن» تأليف جيته. ونجد ذلك منذ بداية المسرحية. المنظر يجري في فندق موجود في مدينة اشقارتسنبرج في مقاطعة فرنكونيا. متسلر وسيفرز جالسان إلى منضدة؛ وخادمان للفرسان واقفان أمام النار؛ وصاحب الفندق.

«سيفرز تاهينزل! ائتني مرة أخرى بكأس من ماء الحياة، وكِلْه بالكيل الذي يرتضيه المسيحي التقيّ.

متسلّر (بصوت خفيض، موجهاً الكلام إلى سيفرز): استمر في رواية أخبار برلشنجن؛ إن جماعة همبورج كانوا إذن غاضبين حتى علا وجوههم السواد، الخ».

وهاك مثالاً آخر مأخوذاً من الفصل الثالث من نفس المسرحية:

«جيورج (يصل ومعه مزراب سقف): هذا رصاص. لو أنت استعملت نصفه فقط، فلن يفلت إنسان يستطيع أن يذهب إلى صاحب الجلالة ويقول: سيّدي! لقد كنا في وضع سيّىء.

لرزه (ضارباً بيده): هذا موضوع ممتاز.

جيورج: في وسع المطر أن يتخذ طريقاً آخر؛ إنه لا يخيفني. إن الفارس الشجاع والمطر الجيد يمران في كلّ مكان.

لرزه: (يصب الخمر لنفسه): أمسك بالزناد. (يذهب إلى النافذة). إني أرى سيداً أمبراطورياً يطوف هناك ومعه بندقيته. إنهم يعتقدون أننا استنفدنا ذخيرتنا من الطلقات النارية. إنه سيتذوق الطلقة النارية وهي ساخنة كما خرجت من فوهة ماسورة البندقية.

جيورج (يضغط على الزناد): دعني أرَ. (يحشو البندقية بالرصاص).

لرزه (يطلق الرصاص): ها هو ذا العصفور قد سقط صريعاً».

وكل هذا واضح جداً ومفهوم ومطابق للموقف وللفرسان. لكن هذه المناظر هي مع ذلك تافهة جداً ومبتذلة جداً، لأن مضمونها عاديّ جداً، وشكلها موضوعي في متناول كل الناس. ونجد أمثلة من هذا النوع في كثير من مؤلفات جيته التي كتبها في شبابه والتي كانت موجهة آنذاك ضد ما كان يعتبر آنذاك قاعدة معمولاً بها، والتي كان تأثيرها راجعاً إلى الطريقة العينية والمألوفة التي بها كانت تمثل الشخصيات والأحداث مما كان من شأنه أن يقصّر المسافة التي تفصل بينها وبين الجمهور. لكن تقصير المسألة وجعل المضمون تافهاً هما السبب في أن هذه المناظر تبدو تافهة. وهذه التفاهات لا تبدو واضحة في المسرحيات إلا أثناء تمثيلها على المسرح، بينما قبل التمثيل، وعند نظر الاستعدادات التي أجريت، والأنوار، والناس بزينتهم الجميلة، كان المرء ينتظر أن يشاهد شيئاً آخر غير الفلاحين وفارسَين وكأس من ماء الحياة. ولهذا السبب فإن مسرحية «جيتس فون برلشنجن» لم تكن تتذوّق إلاّ عند قراءتها، ولم تحظ طويلاً بالتمثيل على المسرح.

ثم إن في وسعنا أن نعرف الأساس التاريخي للأساطير القديمة، وأن نكون على علم بالمهم في التاريخ السياسي لبعض الدول وعاداتها - وهذا بفضل ما حصلناه من معلومات، إذ هذه المعلومات تؤلف جزءاً من الثقافة في عصرنا الحاضر. أليست دراسة الفن والأساطير، والعبادات، والآداب والأخلاق الخاصة بالعصر القديم (اليوناني والروماني) - هي نقطة الابتداء في نظام التعليم الحالي؟ إن كل صبيّ يلمّ، منذ المدرسة الابتدائية، بالآلهة والأبطال والشخصيات التاريخية عند اليونان. فلما كانت هذه الشخصيات والشؤون الخاصة بالعالم اليوناني قد صارت جزءاً هاماً في تصوراتنا، فمن الطبيعي جداً أن نستمتع بها، حين تمثل لنا على نحوٍ موضوعي، ويمكن أن نتساءل فقط لماذا ليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الأساطير المصرية والهندية والاسكندناوية. لكن العنصر المحدد في هذه التصورات أعني الآلهة اليونانيين والهنود، لا تكوّن، بالنسبة إلينا تعبيراً عن الحقيقة، ونحن لا نؤمن بها وإنما ندع خيالنا وحده يسرّ بها. ولهذا السبب فإنها تبقى دائماً غريبة عن شعورنا الحقيقي في أعماقه؛ ولا شيء أكثر خواء وبرودة من التغييرات التالية: «أوه أيتها الآلهة!»، «أوه، أي جوبيترا»، «أوه، أيّ أوزيريس وإيزيس» - تلك العبارات التي نسمعها في الأوپرات، ناهيك عن أنواع الوحي (ومن النادر ألا نسمع ألواناً من الوحي في الأوبرات)؛ التي استعيض عنها اليوم في التراجيديات في أيامنا هذه بمظاهر الجنون والمشي في النوم.

والأمر نفسه ينطبق تماماً على كل الوقائع التاريخية الأخرى ذات العلاقة مع الأعراف والقوانين، الخ. إن هذه الوقائع تاريخية فعلاً، لكنها تنتسب إلى تاريخ الماضي، ولا علاقة لها بحياة العصر الحاضر، ولا جدوى منها إذا عرفناها بكل تفصيلاتها فإنها ليست من شؤوننا نحن ونحن لا يهمنا أن نهتم بالماضي لأنه ماضٍ. إن ما هو تاريخي لا يهمنا إلاّ بالقدر الذي به ينتسب إلى الأمة التي نكوّن نحن جزءاً منها أو بالقدر الذي به يمكننا أن نعدّ الحاضر؛ بوجه عام أنه نتيجة لأحداث تاريخية ماضية معيّنة، خصوصاً تلك التي تمثل على أنها حلقات في سلسلة متواصلة مع العصر الحاضر إذ لا يكفي وجود رابطة بين الشعب والأرض التي يسكنها، بل لا بد أن توجد رابطة وثيقة بين ماضي شعبنا وبين دولتنا وحياتنا وطريقة معيشتنا الآن.

صحيح أن نشيد النيبلنجن ـ مثلاً ـ يروي أحداثاً جرت في أرضنا؛ لكن البورجنديين وملكهم بعيدون جداً عن أحوال ثقافتنا الحالية وعن مصالحنا القومية الحالية، إلى درجة أننا نشعر بأننا أكثر قرباً من الأحداث التي يرويها هوميروس في قصيدته «الإلياذة» و«الأودشا». وكلوبستوك Klopstock قد استجاب للشعور الوطني حينما وضع الآلهة الاسكندناويين محل الآلهة اليونانيين؛ لكن ڤوتان، والڤلهلا وفرايا بقيت مجرد أسماء أقل إلفة لدينا من اسم جوبيتر أو الأولمپ.

وثم مسألة لا تحتاج إلى مزيد من التوكيد، وهي أن الأعمال الفنية ليست موضوعات للدراسة والتحصيل العميق؛ بل ينبغي أن تكون ميسورة للفهم والتذوق دونما حاجة إلى إعداد طويل وجهاز كبير من المعلومات. ذلك لأن الفن موجود، لا لنفر قليل من الأشخاص المزودين بالتعليم العالي، وإنما هو موجود من أجل مجموع الأمة. وما هو صادق بالنسبة إلى الفن بوجه عام ينطبق أيضاً على الجانب الخارجي من الواقع التاريخي الممثل. إن العمل الفني يجب أن يكون ميسوراً لفهمنا، على أنه يحسب الحساب لعصرنا ولشعبنا الذي نحن جزء منه، ودون أن يقتضي ذلك من ناحيتنا مجهوداً في التحصيل العلمي العميق. وينبغي أن نشعر بأننا في بيتنا حينما نضع أنفسنا في عالم الفن، لا أن نشعر أننا غرباء عنه.

تلك اعتبارات لا بد من أن نعيها حين نريد أن ندرك معنى الموضوعية الحقيقية في الأعمال الفنية، ابتغاء أن نستأنس بالموضوعات المستمدة من عصور غابرة.

وبهذه المناسبة نذكر أولاً القصائد القومية الحقيقية، تلك التي فيها الجانب التاريخي الخارجي كان كما انتسب إلى أمّته، لا كشيء غريب عنها. وتلك هي حالة ملاحم الهند، وقصيدتي هوميروس، والشعر المسرحي اليوناني. إن سوفقليس لم يجعل فيلوكتيت وأنتجونا وأجاكس وأورست وأوديب والكورسات ـ تتكلم لم لو كانت قد تكلمت في العصر الذي ترجع إليه الأحداث. والأسبان لهم ملحمة «السِّيد» El Cid القمبيطور. وتوركواتو تسّو Torquato Tasso في ملحمته «تحرير أورشليم» تغنى بمجد المسيحية الكاثوليكية؛ والشاعر البرتغالي كامؤنس Camoëns تغنى باكتشاف الطريق إلى الهند مروراً برأس الرجاء الصالح، وبمغامرات أبطال البحر من أبناء أمّته والذين كانت أفضالهم هي أيضاً أفضال أمّتهم. وشكسبير كتب مسرحيات موضوعاتها مستمدة من أحداث التاريخ المأساوي لأمته. وفولتير هو نفسه نظم ملحمة «هنرياد» Henriade. ونحن معشر الألمان لم نتخذ تواريخ بعيدة، لا علاقة لها باهتماماتنا القديمة، لتكون موضوعات لملاحم قومية. وملحمة «نوح» نظم بودمر Bodmer، وملحمة «المسيح» نظم كلوبستوك عُفّى عليها؛ ولم يعد أحدٌ يرى أن شرف الأمة يقتضي أن يكون عندها ليس فقط هوميروسها، بل وأيضاً بندارها، وسوفقليسها الخ. والموضوعات المستمدة من «الكتاب المقدس» تؤثر فينا أكثر، بفضل معرفتنا بالعهد القديم «والعهد الجديد»، لكن الجانب التاريخي للعادات والأعراف يبقى دائماً بالنسبة إلينا شيئاً أجنبياً غريباً ومن شأن التحصيل العلمي المتعمق.

ومع ذلك فإن الفن لا يستطيع أن يقصر اختياره على الموضوعات ذات الطابع القومي البحت. لكنه نظراً إلى تعدد الاتصالات الموجودة بين الشعوب المختلفة والتي ستزداد توثقاً وتعدداً باستمرار، فإن من حق الفن أن يستمد موضوعاته من كل الأمم ومن كل العصور. وما دام الأمر كذلك، فليس الشاعر بحاجة إلى كبير ذكاء من أجل أن ينفذ في روح عصور بائدة أو شعوب أجنبية، بل عليه أن يعمل على ألا يمثل الجانب التاريخي الخارجي إلاّ العنصر الثانوي، وأن يحتل المكان الأول العنصرُ الإنساني والعام. وهكذا فعل العصر الوسيط فإنه مع اتخاذه موضوعات من العصر القديم (اليوناني والروماني) فإنه أدخل فيه روح عصره الوسيط بيد أنه وقع في الطرف المقابل تماماً، حينما لم يبق من الاسكندر، واينايوس أو الأمبراطور أوكتافيان إلاّ على أسمائهم وحدها.

والمهم قبل كل شيء هو أن يكون العمل الفني مفهوماً مباشرةً، والأمم كلها قد اقتضت دائماً من العمل الفني أن يكون أليفاً لديها، وأن يكون حيّاً، وأن يعطي الانطباع بأنه عند قراءته أو مشاهدته على المسرح تستعيد هذه الأمم ذكريات معروفة منذ وقت طويل. وبهذه الروح من الاستقلال القومي عالج كالدرون موضوع «زنوبيا» و«سميراميس»؛ وشكسبير من ناحيته استطاع أن يطبع الموضوعات المختلفة لمسرحياته بطابع قومي انجليزي، وإن كان فيما يتعلق بالملامح الجوهرية قد أفلح أكثر من الأسبان بما لا نهاية له من المرات في المحافظة على الطابع التاريخي للأمم الأجنبية، كالرومان مثلاً. وكذلك مؤلفو المآسي اليونانيون لم يغضوا النظر أبداً عن أحوال عصرهم ومُدُنهم. فمسرحية «أوديب في كولونا» لسوفقليس ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدينة أثينا، ليس فقط لأن الأحداث تجري بالقرب من هذه المدينة، بل وأيضاً لأن كولونا صارت مكاناً مقدساً عند أهل أثينا. وكذلك مأساة «اليومنيدس» Eumenides تأليف اسخولوس مثلت لأهل أثينا أهمية وطنية، بسبب قرار محكمة الأريوفاغ. وعلى عكس ذلك نجد أن الأساطير اليونانية، على الرغم من استخدامها باستمرار منذ عصر نهضة الفنون والعلوم، فإنها لم تنجح أبداً في مد جذور عميقة عند الشعوب الحديثة؛ وعلى الرغم من سعة انتشارها فإنها احتفظت بطابع بارد أيضاً في الفنون التشكيلية وفي المنتجات الشعرية على السواء، وفي هذه الأخيرة أكثر مما في الأولى. ولا يمكن أن يخطر على بال أحدٍ اليوم أن ينظم قصيدة مخصصة لڤينوس، أو جوپتر، أو پلاّس. صحيح أن النحت لا يستطيع الاستغناء عن الآلهة اليونانيين، لكن ذلك هو السبب في أن منتجاته ليست في الغالب ميسورة الفهم إلا عند العارفين والعلماء المحصّلين والحلقة الضيقة من العلماء ذوي المعلومات الاستثنائية.

وقد حاول جيته - لكن دون نجاح - تشجيع الرسامين على استلهام لوحات فيلوستراطس؛ ويمكن أن نقول بوجه عام إن الموضوعات القديمة - بقدر تغوص في الواقع القديم، فإنها تبقى أجنبية سواء بالنسبة إلى الجمهور وبالنسبة إلى الرسامين المحدثين. وفي مقابل ذلك، نجد أن جيته قد أفلح بروح أشد عمقاً، حين نظم «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»[1] في ادخال الشرق في شعرنا الحديث

(١) راجع ترجمتنا لهذا الديوان، القاهرة ط١ سنة ١٩٤٤، ط٢ سنة ١٩٦٦، ط٣ بيروت سنة ١٩٨٠.

وتكييفه وفقاً لوجهة نظرنا الحديثة. وفي عمله في هذا التكييف لم ينس أبداً أنه رجل غربي وأنه ألماني. وهكذا فإنه بإبرازه الطابع الشرقي في المواقف والظروف، نجح في خلق عمل فني لا يصدم أبداً شعورنا الحديث و يتعارض مع شخصيته. فلا مانع إذن يمنع من أن يستعير الفنان موضوعاته من بلاد بعيدة ومن عصور سحيقة غابرة ومن شعوب أجنبية، وأن يحترم ـ بوجه عام ـ الطابع التاريخي للأساطير والأعراف والنظم، لكن بشرط ألا يستخدم هذه التفصيلات التاريخية إلا كإطارات للوحاته، وأن يكيّف المضمون الداخلي مع الشعور العميق لعصره، على النحو الذي فعله جيته بنجاح في مسرحيته «ايفجنيا»، وهي عمل لن يملّ الناس أبداً من الإعجاب به.

والظروف التي يتم فيها هذا التحوّل تختلف من فن إلى آخر ـ فالشعر الغنائي مثلاً هو أقل الفنون حاجة إلى اللجوء إلى الوصف الدقيق للمحيط التاريخي الخارجي، لأن الجوهري عنده هو عالم العواطف وحركات النفس. فمثلاً سوناتات الشاعر الإيطالي پترركه (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤) Petrarca لا تخبرنا عن حبيبته لَوْرا Laura إلاّ القليل؛ ولا نعرف عنها إلاّ اسمها، بحيث يمكن أن نستبدل به أي اسم آخر دون أن يحدث أي تغيير؛ ولا نعرف عن مكانها إلاّ أشياء عامة جداً: إذ كل ما قيل هو أنها كانت تقيم بالقرب من منابع ڤوكليز Vaucluse، الخ. أما الشعر الملحمي فيحتاج إلى أكبر عدد من التفاصيل، إذ هي تمثل الغطاء التاريخي الخارجي؛ ولهذا السبب نحن نتقبلها عن طيب خاطر. وأما بالنسبة إلى الفن المسرحي، فإن الجوانب الخارجية تكوّن الصعوبة الأكبر خطراً، خصوصاً في التمثيلات المسرحية التي فيها كل شيء يخاطبنا مباشرة ويتجلى لنا مباشرة وعلى نحوٍ حيّ أمام أنظارنا، حتى أننا نريد أن نشعر بأننا على اتصال حيّ مباشر وتواصل وثيق مع ما يمثل أمامنا. هاهنا ينبغي على تمثيل الواقع التاريخي الخارجي أن يشغل مكانة ثانوياً جداً وأن يكون مجرد إطار فحسب؛ وينبغي أن يسلك فيه بنفس الطريقة التي يسلكها في القصائد الغرامية التي فيها يعطي المحب اسماً ليس هو اسم محبوبتنا نحن، مع الشعور بتعاطف عميق مع العواطف المعبّر عنها ومع الكيفية التي بها جاء التعبير عنها. ولا يهم أن يجد العلماء المحصّلون فيها عدم ذمة في وصف الأخلاق ودرجة الحضارة، والعواطف. والمسرحيات التاريخية لشكسبير تحتوي على كثير من الأشياء الغريبة علينا، ولا تهمنا إلاّ قليلاً قليلاً. ونحن نتسامح معها في القراءة، لا على المسرح. صحيح أن النقاد والعارفين يرون

أن الكنوز التاريخية ينبغي أن تمثل كما هي، ويستنكرون بغضب ذوق الجمهور الفاسد، حينما لا يخفي الجمهور مَلَله وضيقه. لكن العمل الفني لا يوجد من أجل النقاد والعارفين، وإنما من أجل الاستمتاع المباشر للجمهور؛ ويخطىء النقاد حيثما يضعون ويعلنون هذا التمييز، لأنهم يكوّنون جزءاً من هذا الجمهور، ودقة التفاصيل التاريخية ليس فيها ما يهمهم. ولهذا السبب، فإن الإنجليز ـ مثلاً ـ لا يمثلون من مسرحيات شكسبير إلاّ المناظر المفترض أنها متيقنة تماماً ومفهومة بسهولة؛ ولا يحفلون بحذلقة علماء الجمال عندنا (في ألمانيا) الذين يريغون إلى أن يفرضوا على الشعب منظر التفصيلات الخارجية التي هي غريبة عنه كل الغربة، ولا يربطه بها شيء ولا تثير في نفسه أيّ ارتباط بالأفكار الراهنة. ولهذا فإنه حين تمثل المسرحيات الأجنبية، فإن من حق الجمهور أن يطالب بتكييف هذه المسرحيات مع ظروف عصره وعقليته. وحتى ما هو كامل يتطلب هو الآخر تكييفاً. صحيح أن من الممكن أن يقال إن ما هو كامل حقاً هو كامل بالنسبة إلى كل العصور؛ لكن للعمل الفني جانباً زمانياً أيضاً، جانباً قابلاً للفناء، وهذا الجانب هو المحتاج إلى التعديل. إن الجمال يُبْدَع من أجل لذة الآخرين وينبغي ألا يشعر الذين من أجلهم خلق العمل الفني أنهم غرباء في حضرة هذا الجانب الخارجي.

وهذا التكييف هو السبب، وفي الوقت نفسه هو المعذر عن كل ما يعرف في الفن باسم: «المخالفات الزمنية»[1] والتي تؤخذ على الفنانين بوصفها غلطاً كبيراً. وبين هذه المخالفات الزمنية نشاهد في المقام الأول التفاصيل الخارجية. ومع ذلك فإن حين يتكلم فولستاف[2] Falstaff ـ مثلاً ـ عن المسدسات، فإننا لا نشعر بأيّ انزعاج. وثم مخالفة زمنية أخطر، هي تلك التي تتعلق بأورفيوس حينما مثّل وهو يمسك بكمانجة في يده، لأن التناقض هنا فاضح صارخ بين العصر الأسطوري وبين هذه الآلة الحديثة التي يعرف كل إنسان أن اختراعها لا يرجع إلى مثل هذا العصر القديم جداً، عصر أورفيوس. ولهذا فإنه، من هذه الناحية تتخذ احتياطات مدهشة في المسارح، والمديرون يحرصون جداً على الأمانة التاريخية في الملابس والإخراج المسرحي. وموكب «عذراء أورليان» (تأليف شلر) قد كلف مجهوداً

---

(١) أي نسبة الأحداث إلى أزمنة أخرى ـ سابقة أو لاحقة ـ غير التي جرت فيها في الواقع التاريخي.

(٢) (شخصية مهرّج سافرورد في مسرحيتي: «هنري الرابع»، و«الزوجات المرحات في وندسور» لشكسبير).

كبيراً؛ لكنه لما كان هذا المجهود متعلقاً بأشياء نسبية ولا أهمية لها، فإن من الممكن أن نقول أن هذا المجهود قد كان عبثاً وضائعاً. لكن المخالفة الزمنية الأكثر أهمية ليست في الملابس أو التفاصيل الخارجية التي من نفس النوع، بل توجد في العمل الفني حين يجعل الشخصيات تتكلم بألفاظ أو تظهر عواطف وأفكاراً، أو تعبّر عن تأملات أو ترتكب أفعالاً لا تتفق مطلقاً مع عصرها ومع مستوى حضارتها، ومع ديانتها ومع تصورها للعالم بوجه عام. والمعيار المطبق في حالة المخالفات الزمنية هو معيار ما هو طبيعي، فيقال إنه ليس من الطبيعي ألاّ تجعل الشخصيات تتكلم وتفعل كما كان يجب عليها أن تتكلم وتفعل في العصر الذي عاشت فيه. لأن ما هو طبيعي، مفهوماً على هذا النحو إذا ما طبق بطريقة مطلقة فإنه يؤدي إلى أمور غير معقولة. ذلك لأن الفنان، حين يصوّر النفس الإنسانية بعواطفها وشهواتها، يجب عليه ألاّ يصورها كما تتجلى في الظروف العادية للحياة اليومية، بل يجب عليه أن يعطي لكل پاتوس تجلياً مناسباً له. إنه لا يكون فناناً إلاّ بالقدر الذي به يعرف الحقيقة ويقدر على وضعها تحت أنظارنا على الشكل الأكثر مناسبة لها. ولهذا ينبغي عليه أن يحسب حساباً ـ في التعبير ـ لمستوى حضارة عصره ولغته، الخ. وفي عصر حرب طروادة كانت طريقة التعبير وأسلوب الحياة بوجه عام مختلفين عما نجده في «الإلياذة» وعن طريقة التفكير والتعبير عند جمهور الشعب وأبرز ممثلي الأُسَر اليونانية الملكية التي نعجب بها وبجمالها الفائق عند اسخيلوس وسوفقليس. ومثل هذا التفاوت البعيد عما نسميه ما هو طبيعي يكوّن في الفن مخالفة زمنية ضرورية إن الجوهر الباطن لما هو ممثَّل يبقى على حاله ولا يتعب، وإنما التمثيل والتنمية لهذا الجوهر يجعلان من الضروري إجراء تعديلات في طريقة التعبير وفي كيفية تشكيل الموضوع. وتتخذ هذه التعديلات طابعاً مختلفاً تماماً حين يراد نقل أفكار وتمثيلات ولدت في مرحلة لاحقة من الوعي الديني والأخلاقي. إلى عصر أو عند شعب نظرته في العالم تتناقض مع هذه الأفكار والتمثيلات الجديدة. فالدين المسيحي ـ مثلاً ـ قد أوجد مقولات أخلاقية كانت أجنبية تماماً عن اليونان. فالتأمل الباطن الذي يقوم به الضمير من أجل أن يعي ما هو خير وما هو شر، والتأنيب، والتوبة ـ ليست إلاّ نواتج للتطور الأخلاقي في العصر الحديث.

الأخلاق البطولية تجهل عدم المنطقية في التوبة: لقد فعل الشخص ما فُعل؛ ولا عودة عنه. فأورست Oreste لا يشعر بأيّ تأنيب بعد قتله لأمّه؛ صحيح أن

الفوريات (آلهة الانتقام) تطارده، لكن اليومنيدات Euménides هي قوى عامة، وليست أفاعي داخلية تنهش ضميره الذاتي. والشاعر ينبغي عليه أن يعرف هذه النواة الجوهرية للعصر وللشعب. وفقط حين يُدخل في هذه النواة الباطنة ما يتعارض ويتناقض معها فإنه يرتكب مخالفة زمنية خطيرة ومن وجهة النظر هذه يمكن أن نطالب الفنان بأن يتقمص روح العصور الغابرة والشعوب الأجنبية لأن هذا الجانب الجوهري، حينما يكون جوهرياً حقاً، يظل واضحاً لكل الأزمنة. أما إذا حاولنا أن نحاكي في كل تفاصيلها الوقائع والظواهر الخارجية المحضة المغطاة بصدأ العصر القديم، فإننا نكشف بهذا عن تحصل صبياني مطبّق على أغراض خارجية. صحيح أن نطالب بنوع من الأمانة والدقة بشرط أن يكون ذلك بشكل عام دون أن ننكر على الشاعر الحق في أن يظل مخلصاً للشعر وللحقيقة.

والخلاصة هي أن العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيراً عن أسمى اهتمامات الروح والإرادة، وعما هو إنساني وقويّ في ذاته، وعن الأعماق الحقيقية للروح. وينبغي أن يكون هذا المضمون مفهوماً ومدركاً في كل الأشكال الخارجية للامتثال، وأن ترنّ نغمته الأساسية خلال كل طوايا العمل الفنّي. أن الموضوعية الحقيقية تكشف لنا أيضاً عن الپاثوس، وعن المضمون الجوهري للموقف والشخصية الثرية القوية التي فيها تحيا وتتحقق خارجياً العناصر الجوهرية للروح. ومثل هذا المضمون يجب أن يحصر داخل حدود مناسبة ومفهومة وأن تكون له حقيقة محددة ودقيقة. إن المضمون إذا ما نمّي وفقاً لمبدأ المثل الأعلى، فإن العمل الفني الذي ينبغي أن يعبّر عنه سيكون موضوعياً، بغض النظر عن معرفة هل التفصيلات الخارجية أمينة دقيقة من الناحية التاريخية إن المضمون الخارجي للموضوع المعالج يمكن أن يكون الإنساني الذي يأتيه من الروح. إن إنسانية الروح هذه ـ وهي عنصر قويّ لا يتغير ـ لا يمكن إلاّ أن يمارس فعله، لأن هذه الموضوعية تكوّن أيضاً المضمون والتحقيق للجانب الأعمق في وجودنا. أما ما هو خارجي، من الناحية التاريخية، في العمل الفنّي فإنه يكوّن ـ على العكس من ذلك ـ جانبه الفاني الذي ينبغي علينا أن نسلّم له حينما يتعلق الأمر بالأعمال الفنية القديمة والتي ينبغي أن نغض النظر عنها في حضرة (أو: تجاه) الأعمال الفنية في عصرنا الحاضر. فمزامير داود التي تمجد بقوّةٍ قدرة الله في رحمته وفي غضبه؛ وكذلك النبرات الأليمة جداً في كلام الأنبياء لا تزال تجد لها اليوم صدى في نفوسنا، على الرغم من أن بابل

وصهيون لم يعد لهما وجود؛ كما أننا مستعدُّون للانضمام إلى المصريين لقبول الأخلاق التي تغنى بها سرسترو في «الناي المسحور» لموتسارت.

وأمام العمل الفني الذي حُقّق بمثل هذه الروح الموضوعية، ينبغي على الإنسان أن يتخلى عن أن يجد نفسه فيه بخصائصه الذاتية. إنه لما مثلت مسرحية «ڤلهلم تل» تأليف شلرّ لأول مرة في ڤيمار فإنه لم يَرْضَ عنها أي سويسري. وكذلك كثيرون لم يتعرفوا عواطفهم الخاصة في أجمل قصائد الحبّ، وحكموا عليها بأنها مزيّفة؛ وكذلك أولئك الذين لا يعرفون الحب إلاّ من القصص، يعتقدون أنهم لا يستطيعون أن يكونوا عاشقين إلاّ إذا عاشوا نفس العواطف ووجدوا في نفس المواقف التي كان فيها أبطال القصص.



الفصل الثامن

الفنّان

عالج هيجل حتى الآن، في هذا القسم الأول من فلسفة الجمال والفن، الموضوعات التالية:

أ ـ الفكرة العامة عن الجمال؛

ب ـ التحقيق الناقص للجمال في الطبيعة؛

جـ ـ اعتبار المثل الأعلى هو الحقيقة الواقعية للجمال؛

د ـ المثل الأعلى من وجهة نظر المفهوم العام، ومن وجهة نظر طريقة التعبير الدقيق المحدد.

وقد بقي عليه أن يدرس حقيقة الفنان نفسه الذي يبدع الأعمال الفنية، لأن هذه الأعمال إنما تصدر عن نشاط ذاتي خلاّق صادر عن روح مبدعه ومتوجه نحو الآخرين مهيباً بحساسيتهم.

إن خيال الفنان هو الذي يقوم بهذا النشاط الذاتي الخلاّق فعلينا إذن أن ندرس هذا النشاط الذاتي الذي يبذله مبدع العمل الفني.

وهنا ينبه هيجل إلى أن هذا البحث لا يمكن أن يكون موضوعاً لتأملات فلسفية؛ وإلى أنه لا يمكن صياغة قواعد في هذا الشأن تحدد كيف ينبغي أن يعمل الفنان، وفي أي ظروف. وكل ما هنالك هو أن يبدي ملاحظات عامة في هذا الشأن، تتناول النشاط الفني الذي يقوم به الفنان، فيقول:

إننا نستطيع أن ننظر إلى النشاط الفني من وجهات نظر ثلاث:

الأولى: تحديد معنى ومفهوم العبقرية وإلهامها.

الثانية: موضوعية هذا النشاط الخلاق.

الثالثة: تحديد طابع الأصالة الحقة.

ـ ١ ـ

الخيال والعبقرية والإلهام

«العبقرية» لفظ عام ينطبق ليس فقط على الفنانين، بل وأيضاً على القادة العظام؛ وعلى الملوك، وعلى أبطال العالم.

وموضوعنا هاهنا هو العبقري في الفن. وهاهنا أيضاً سننظر فيها من ثلاثة أوجه:

الوجه الأول هو الخيال. ذلك أن الخيال هو أهم الملكات الفنّية. لكن علينا الاحتراز من الخلْط بين الخيال الخلاق، وبين الخيال السلبي المحض. وسنسمي الخيال الخلاق باسم الفنطاسيا[1].

إن النشاط الخلاق يفترض موهبة وإحساساً قادرين على إدراك الحقيقة الواقعية وأشكالها، وعلى نفس الصور المختلفة للحقيقة الموجودة، وذلك بفضل رؤية وسماع يقظين؛ ويضاف إلى ذلك ذاكرة قادرة على حفظ ذكرى العام المتنوع لهذه الصور المتعددة الأشكال. ولهذا ينبغي على الفنان ألاّ يبدأ بالاعتماد على تصوراته الشخصية، بل ينبغي عليه أن يغوص في الحقيقة الواقعية، تاركاً المنطقة السطحية للمثل الأعلى المزعوم. إن الفن أو الشعر الذي يبدأ من المثل الأعلى هو دائماً مريب متّهم، لأن الفنان يجب عليه أن يستمد، لا من مخزن التجريدات العامة، وإنما من مخزن الحياة، لأن مهمة الفن ليست التعبير عن أفكار، كما هو الشأن في الفلسفة، بل عن أشكال خارجية واقعية. لهذا ينبغي على الفنان أن يشعر بأنه في مكانه الأليف له في هذا الوسط الواقعي الحقيقي. إنه ينبغي عليه أن يكون قد رأى كثيراً، وسمع كثيراً، وحَفِظ كثيراً؛ وإن عظماء الناس اشتهروا دائماً بأن لهم ذاكرة قوية شاملة. ذلك لأن الإنسان يحفظ ما يهمه، والروح الحقيقية يمتد

(١) كلمة يونانية معرّبة ترد كثيراً في الكلام عن النفس وقواها عند الفلاسفة المسلمين وخصوصاً ابن سينا.

اهتمامها ليشمل موضوعات لا حصر لها. فهكذا ـ مثلاً ـ بدأ جيته، ولم يتوقف أبداً طوال حياته عن توسيع دائرة عيانه. وهذه الموهبة وهذا الاهتمام بالتصور المحدّد الواقع بشكله الحقيقي، وكذلك ملكة حفظ الأمور المرئية والمسموعة ـ تكوّن الشرط الثالث الذي ينبغي أن يتوافر في الفنان. وهذه المعرفة الدقيقة بالأشكال الخارجية يجب أن تساوقها معرفة عميقة بالعالم الباطن للإنسان، ووجدانات النفس وكل الأغراض التي تحركها. وإلى هذه المعرفة المزدوجة يمكن أن تضاف الكيفية التي بها باطن الروح يعبر في الواقع ويتجلى في الخارج.

بيد أن الفنطاسيا لا تقتصر على مجرد إدراك الحقيقة الخارجية والباطنة، لأن العمل الفنّي ليس فقط كشفاً للروح وهي تتجسد في أشكال خارجية، لكن ما يجب عليها أن تعبر عنه قبل كل شيء هو حقيقية ومعقولية الواقع الممثل. ومعقولية الموضوع الذي اختاره الفنان ينبغي ألا يكون حاضراً فقط في وعيه وأن يثيره، بل يجب أيضاً أن يدرك أعماقه وطابعه الجوهري، وذلك بواسطة التأمل العقلي. لأنه بدون التأمل العقلي لا يستطيع الإنسان أن يعي ما يجري في داخله؛ وإن ما يلفت انتباهنا خصوصاً في العمل الفني العظيم هو كون موضوعه قد تؤمّل فيه طويلاً ولم يُحَقَّق إلا بعد تقليبه على كل أوجهه وفحصه عقلياً من كل نواحيه. إن الفنطاسيا الخفيفة لا تنتج أبداً عملاً فنياً باقياً. ولا نريد بهذا أن نقول إن الفنان يجب عليه أن يصوغ على شكل أفكار فلسفية حقائق الأشياء التي تكون أساس الدين والفلسفة. إن الفنان ليس في حاجة إلى فلسفة، وإذا فكرّ كفيلسوف فإنه حينئذ يقوم بعمل يتعارض تماماً مع شكل المعرفة الخاص بالفن. إن مهمة الفنطاسيا تقوم فقط في الوعي بهذه المعقولية الباطنة، لا على شكل قضايا وامتثالات عامة، بل على شكل واقع عيني فرديّ. ولهذا يجب على الفنان أن يعبّر عما يحيا ويضطرب في داخل نفسه، بأن يعطيه أشكالاً ومظاهر محسوسة اقتطف صورها ونماذجها؛ ويجب عليه في الوقت نفسه أن يكون قادراً على ضبط هذه الأشكال والمظاهر، بحيث يحصل منها على تعبير شامل كامل عن الحق. وللحصول على هذا النفوذ المتبادل بين المضمون العقلي والمضمون الواقعي، يجب على الفنان أن يلجأ ـ من ناحية ـ إلى التأمل الهادىء اليقظ الذي عند الذهن، ومن ناحية أخرى إلى عمق العاطفة وفعلها الباعث للحياة. ولهذا فإن من الحماقة أن يقال إن قصائد مثل قصائد هوميروس قد نظمها الشاعر أثناء النوم. إذ بدون التأمل، وبدون الاختيار، وبدون المقارنات لا

يستطيع الشاعر أن يضبط المضمون الذي يريد تشكيله؛ ومن الخطأ أن يظن أحدٌ أن الفنان الحقيقي لا يعرف ما يصنع. إن الفنان في حاجة أيضاً إلى التركيز العقلي.

وبفضل هذه الحساسية التي تشيع وتنفذ في المجموع، يصنع الفنان من الموضوع ومن الشكل الذي تصوره عليه شيئاً يمتزج، وينتسب إلى ذاته، ويكوّن جزءاً من عالمه الباطن الذاتي. إن الامتثال العيني يُنْزل كل مضمون إلى مرتبة شيء خارجي، أي الحساسية فهي وحدها التي تحافظ على الوحدة الذاتية مع الذات الباطنة ومن هذه الناحية فإنه ينبغي على الفنان ليس فقط أن تكون لديه خبرة بالعالم وتجربة، مع ما لهذا العالم من تجليات خارجية وداخلية، بل لا بد له أيضاً أن يكون قد عانى الكثير من العواطف الكبيرة، وأن يكون قلبه وروحه قد اهتزا بعمق وأن يكون قد عاش تجارب كثيرة وتألم مراراً، قبل أن يكون قادراً على التعبير ـ في أشكال عينية ـ عن أعمق عمائق الحياة. وهذا هو السبب في أن العبقرية تتفتح أثناء الشباب، كما هي الحال ـ مثلاً ـ عند شلر وجيته، بينما الرجال الناضجون المسنّون هم وحدهم القادرون على أن يطبعوا الأعمال الفنية بطابع النضوج.

ب ـ القريحة والعبقرية

فهذا النشاط الخلاق الذي تقوم به الفنطاسيا الذي بفضله يستطيع الفنان أن يعطي شكلاً واقعياً حقيقياً لما هو عقلي في ذاته، كما لو كان هذا العقليّ يكوّن جزءاً من ذاته ـ هو ما يسمى باسم العبقرية، القريحة، الخ.

والعبقري هو من يملك القدرة العامة على الإبداع الفني، كما يملك الطاقة الضرورية لممارسة هذه القدرة بأقصى درجة من الفعّالية. بيد أن هذه القدرة وهذه الطاقة هما في جوهرهما ذاتيّان، لأن الانتاج الروحي لا يمكن أن يصدر إلاّ عن ذات شاعرة بما تريد، وواعية بالأهداف التي تهدف إليها، وبالعمل الذي تريد إنجازه.

ومع ذلك فإن الناس يميّزون عامة بين القريحة talent والعبقرية génie؛ وليس هذا التمييز لا سبب له، إذ لا توجد بينهما هُوية مباشرة على الرغم من أن الإبداع الفنّي، كيما يكون كاملاً، يقتضي هذه الهوية. ذلك لأن الفن، بقدر ما يُفْرِد ويهب تصوراته تعبيراً عينيّاً، فإنه يجعل منها ظواهر واقعية، ويقتضي ملكات تختلف باختلاف طبيعة التحقيق. فمثلاً: فلانٌ ذو قريحة من حيث هو عازف على

الكمانجه، وفلان الآخر من حيث هو مُغنٍّ، الخ. ومن لا يملك إلا القريحة لا يستطيع أن يحصل على نتائج قيّمة إلاّ إذا حصر نفسه في فرع خاص من فروع الفن. لكن لتحقيق الكمال في ذاته، لا بد أن يكون الفنان موهوباً في الفن بعامة وأن يستشعر في نفسه الإلهام الذي لا تملكه إلاّ العبقرية. ولهذا فإن القريحة بدون عبقرية لا تتجاوز حدود المهارة الخارجية المحضة.

كذلك يقولون إن العبقرية والقريحة يجب أن تكونا فطريتين في الإنسان وهذا الرأي وجيه من ناحية، وخطأ من ناحية أخرى. ذلك أن من الممكن أن نقول إن الإنسان، من حيث هو إنسان، قد وِلِد ليكون له ذلك ـ مثلاً ـ ولكي يفكّر، ويمارس علماً من العلوم، الخ، أعني أنه بما هو إنسان فإنه قادر على أن يرتفع بفكره إلى فكرة الله أو إلى المعرفة العقلية ويكفي لهذا أن يكون قد وُلِد، وأن يتلقى تربية معينة، وأن يعمل باجتهاد معين. لكن الأمر على خلاف ذلك في الفن، لأن الفن يقتضي استعدادات من نوع خاص هي في جوهرها طبيعية. فكما أن الجمال هو الصورة العقلية Idee في تحققها المحسوس والواقعي، وأن العمل الفني يجعل مدركاً مباشرة للعين والأذن ما يصدر عن الروح وتصوراتها ـ فكذلك يجب على الفنان ألا يقتصر على إلباس مُبْدَعاته الشكل الروحي الخالص للفكر؛ بل يجب عليه ألا يترك دائرة خياله أبداً وحساسيته، وألا ينسى أبداً أن العالم المحسوس هو الذي يزوّده بالمواد التي بمساعدتها سيستطيع أن يحقق أعماله. وهذا الإبداع الفني، شأنه شأن الفن بوجه عام، يتضمن إذن جانباً مباشراً وطبيعياً ليس من عمل الفنان نفسه، بل يجده هو مشكّلاً من قبل في داخل نفسه. وبهذا المعنى يمكن التحدث عن فطرية القريحة والعبقرية.

وبهذا المعنى أيضاً يمكن أن نقول إن الفنون المختلفة هي على ارتباط بالعبقرية القومية (بالروح القومية) وبالاستعدادات الطبيعية للشعب. فالإيطاليون ـ مثلاً ـ لديهم الحسّ الطبيعي (أو: االفطري) بالغناء وبالميلوديا، بينما عند الشعوب الشمالية نجد أن الموسيقى والأوبرا، وإن كانتا قد مورستا بنجاح كبير، فإنهما ليستا من نتاج عبقريتهم القومية، مثلما أن بلادهم لا تكوّن تربة ملائمة لزراعة أشجار البرتقال. واليونانيون قد امتازوا بقصائدهم الملحمية، التي استطاعوا أن يعطوها شكلاً رائعاً، كما امتازوا بكمال فن النحت لديهم، بينما الرومان لم يملكوا فنّاً خاصاً بهم بل نقل غراس الفن اليونان إلى تربتهم. وبالجملة، فإن الشعر هو الفن

الأكثر انتشاراً لأنه يقتضي القليل من المواد الحِسّية، وما يستخدمه منها يسهل تشكيلها نسبياً. وفي داخل الشعر نفسه نجد أن الأنحاء الشعبية خصوصاً هي التي تملك طابعاً قومياً وطبيعياً؛ ولهذا السبب فإن الأغاني الشعبية تولد حتى في عصور الحضارة البدائية. نسبياً، وتنطبع بسذاجة طبيعية. وجيته - مثلاً - قد أبدع أعمالاً فنية في كل الأجناس الشعرية وبكل الأشكال، لكن أغانيه Lieder الأولى هي التي تكوّن أكثر مبدعاته ألفة وتلقائية. إنها تتفق مع درجة من الحضارة قليلة التطور. واليونانيون الحديثون هم دائماً شعب مغنّين وشعراء. ومهما يحدث اليوم، ومهما كان يمكن أن يحدث بالأمس، وسواء تعلق الأمر بحادث قاتل وبالظروف التي فيها حدث: جنازة دفن، مغامرة ما، حالة انتقام تركي - فإن كل شيء يصبح في الحال موضوعاً لأغنية. وكثيراً ما حدث أن في نفس اليوم الذي تجري فيه معركة كانت ثم أغنية جاهزة للاحتفال بالنصر المطلوب. وفوريل Fauriel - مثلاً - قد نشر مجموعة من الأغاني اليونانية الحديثة، سمعت من أفواه النساء، والمربّيات والخادمات اللواتي اندهشن جداً من الاهتمام بأغانيهن. وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن ارتباط بين الفن وطريقة إنتاجه من ناحية، وبين العبقرية القومية للشعب من ناحية أخرى. فالمرتجلون - مثلاً - كثيرون خصوصاً في إيطاليا، وغالباً ما تكون قرائحهم خارقة للعادة. وفي أيامنا هذه أيضاً، لا يزال الايطالي قادراً على ارتجال مسرحية من فصلين، ليس فيها شيء قد تعلّمه من قبل، بل كل شيء فيها صادر عن معرفة بالوجدانات وبالمواقف الإنسانية وعن إلهام عميق يتم في الحال. ويروي الناس حكاية مرتجلٍ فقير، بعد أن استمر وقتاً طويلاً يرتجل، بدأ في الدوران أمام الحاضرين ليلتقط في قبعته العتيقة ببعض الملاليم؛ لكنه قد بقي تحت تأثير حرارة الإلهام، فإنه لم يستطع التوقف عن الإلقاء والحركات بذراعيه ويديه والاهتياج إلى درجة أنه سقط ممدداً على الأرض، ناثراً من حوله الملاليم التي استطاع جمعها.

وما يميّز العبقرية ثالثاً، من حيث أن فيها جانباً طبيعياً، هو سهولة الانتاج الباطن والمهارة الفنية الخارجية، التي تبرهن عليها في بعض الفنون. فحينما يتعلق الأمر - مثلاً - بالشاعر، فكثيراً ما يتحدثون عن عوائق الوزن والقافية؛ وحينما يتعلق الأمر بالمصوّر يتحدثون كثيراً عن الرسم ومعرفة الألوان، والظل والصور وما تحدثه من مصاعب في طريق الاختراع والتنفيذ. وأيّاً ما كان الفن، فإنه يقتضي دائماً وفي جميع الأحوال دراسات طويلة، وجهداً مستمراً، وحذقاً كبيراً جداً؛ لكن

كلما كانت القريحة والعبقرية ثريتين وكبيرتين قلت الجهود التي تبذلانها لاكتساب القدرة على الإنتاج. إنّ المصوّر الحقيقي يدفعه ميل طبيعي وحاجة مباشرة إلى إعطاء شكل لكل ما يشعر به ولكل ما ينبثق في تصوره. وطريقته هو في الشعور والتصور هي التي يجدها في نفسه بدون عناء، وكأن الأمر يتعلق بعضو يستخدمه للتعبير عن نفسه. فالموسيقار ـ مثلا ـ لا يستطيع أن يعبر إلاّ بالنغمات عما يعتلج في أعماق نفسه، وكل ما يشعر به يصير فوراً نغمات. كذلك الأمر عند المصور، كل شيء يتحول عنده إلى شكل ولون؛ أما الشاعر فهو يعبّر عن تصوراته بكلمات وتراكيب من الكلمات ذوات انسجام. إن الأمر هاهنا لا يتعلق فقط بتصورات نظرية، وطريقة للتمثيل والشعور، بل يتعلق أيضاً بعاطفة واستعداد عملي محض، وموهبة للتنفيذ الفعلي. وعند الفنان الحق يتواجد كلاهما معاً. فما يحيا في مخيلته ينتقل إلى أصابعه، مثلما ننطق نحن باللسان والفم عما نفكر فيه، أو كما تعبر تصوراتنا وأفكارنا وعواطفنا الأشد عمقاً عن نفسها مباشرة بواسطة مواقفنا وحركاتنا. والعبقرية الحقة تملك في وقت مبكر الصناعة الفنية الخارجية الخاصة بفنّها وتعرف كيف ترغم المواد الأشد فقراً والأكثر تأبياً ـ ترغمها على أن تتجسد وأن تمثل الإبداعات الباطنة لخيالها. صحيح أن هذا التمكن يتطلب تدريباً متواصلاً؛ لكن موهبة التنفيذ المباشر يجب أن تكون فطرية، لأن السهولة المكتسبة بالمران لا يمكن أن تفلح في انتاج عمل فني حيّ. فالجانبان: الانتاج الباطن وتنفيذه في الخارج وفقاً لمفهوم الفن هما أمران لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

جـ ـ الإلهام

ونشاطه الخيالي والحاجة إلى التنفيذ التكنيكي، منظوراً إليهما بوصفهما حالة النفس عند الفنان، يكوّنان ما يسمى عامة باسم: الإلهام.

وأول مسألة تصادفنا في هذا الشأن هي: كيف يحدث الإلهام؟ وهو سؤال قد أجيب عنه بعدة إجابات متنوعة.

فقيل أولاً، اعتماداً على الروابط الوثيقة التي تربط الفنان بما يسمو بالروح وبما ينتسب إلى الطبيعة ـ إن الإلهام يمكن أن تثيره خصوصاً المنبهات الحِسّية. لكن تسخين الدم لا يصنع الفنان، والشمپانيا وحدها لا تكفي لتوليد عمل شعري.

ألـم يـذكـر مـارمـونتـل[1] Marmontel أنه عـلى الـرغـم من الـستـة آلاف قـارورة من الشمپانيا التي كان يحوزها في كهف بيته، فإنه لم يستشعر أيّ إلهام شعري؟ وعبثاً تتهدد العبقرية على العشب الأخضر صباحاً ومساءً ابتغاء الاستمتاع بالنسيم العليل والتطلع في السماء - فليس هذا هو الذي يجلب لها الإلهام العذب.

وكما لا يجيء الوحي بالمنبهات الحِسّية، كذلك هو لا يجيء بالقصد المتعمد للإبداع. فالذي يبحث فقط عن الإلهام من أجل نظم قصيدة، أو رسم لوحة أو تأليف قطعة موسيقية، دون أن يشعر في نفسه بالمهيّج الحيّ لمضمون ما، بل يبحث فقط ذات اليمين وذات الشمال عن إلهام، فإنه سيكون عاجزاً - مهما تكن قريحته - عن العثور على تصور جميل أو عن انتاج عمل فني ناجح. فليس المنبّه الحسي وحده، ولا الإرادة والعزم وحدهما بقادرة على توليد إلهام حقيقي، والذين يطبّقون هذه الوسائل يبرهنون فقط على أن روحهم وخيالهم لا يسيطر عليهما أي اهتمام حقيقي. أما إذا أطاع الفنان - على العكس من ذلك - دافعاً عميقاً يدفعه على الرغم منه إلى التعبير الخارجي عن نفسه - فمعنى هذا أن اهتمامه قد تركز مقدماً على موضوع ومضمون محدّدين وبقي مرتبطاً بهما.

والإلهام الحقيقي هو ذلك الذي يستثيره مضمونٌ محدّد أدركه الخيال كيما يعبّر عنه تعبيراً فنياً. وهو يمتزج بهذا العمل النشيط للتشكيل الذي يرتبط - من ناحية - بأعماق الباطن، ومن ناحية أخرى - بالتنفيذ الموضوعي. إن الإلهام هو نتيجة ضرورية لهذين النشاطين.

وهنا نستطيع أن نتساءل كيف أن مثل هذا الموضوع يجب أن يتبدى للفنان كيما يثير الإلهام عنده. وهاهنا أيضاً تتعدد الآراء. فالبعض يقولون إن الفنان يجب عليه ألا يستمد الموضوع إلاّ من أعماق ذاته. لكن هذه الحالة قصارى أمرها أن تكون حالة الشاعر «الذي يغنّي كالطائر الواقف على غصن شجرة». فخلّو باله

---

(١) جان فرانسوا مارمونتل (١٧٠٣ - ١٧٩٩): كاتب فرنسي، دعاه ڤولتير إلى باريس، واستطاع أن ينال شهرة واسعة في البلاط الملكي الفرنسي، ثم في سائر أنحاء أوروبا بفضل «أقاصيصه الأخلاقية» (١٧٦١) ثم خصوصاً بفضل قصصه التي تدور حول موضوعات سياسية ومذهبية ففي قصة «بليسير» Belisaire (١٧٦٧) يشيد بالتسامح، وفي قصة «الإنكا» Les Yncas (١٧٧٧) يدين الرق. وكتب ترجمة ذاتية توفي قبل إتمامها بعنوان: «مذكرات والده» وطبعه سنة ١٨٠٤ وهي تتضمن معلومات ثمينة عن الحياة الاجتماعية في القرن الثامن عشر.

الهانىء يتجلى له كمضمون باطن يستمتع هو به بأن يعبر عنه في الخارج. وحينئذ «فإن الغناء الصادر عن صدره هو جزاؤه الأوفى».

لكنه، من ناحية أخرى، نجد أن أعظم الأعمال الفنّية تدين بإبداعها لمناسبات خارجية. فأغلب قصائد بندار Pindare (٥١٨ ق.م - حوالي ٤٣٨ ق.م.) قد نظمت بناءً على طلبات من الآخرين؛ وتصميمات الأبنية وموضوعات اللوحات كانت في كثير من الأحوال مفروضة على الفنانين، لكن هذا لم يمنعهم من أن يقوموا بهذه التصميمات والبرامج في سورة من حماسة الإلهام. وأكثر من هذا: كثيراً ما نسمع فنانين يّشكون من أنهم لا يجدون موضوعات لمعالجتها.

وهذه المنبهات الخارجية للانتاج تكوّن العنصر الطبيعي والمباشر الذي يدخل في تركيب القريحة ويكوّن الإعلان عن الإلهام. وموقف الفنان هو حينئذ موقف قريحة طبيعية بالنسبة إلى موضوع موجود من قبل خارجه، وتدعو مناسبته أو حادث خارجان: قراءة أساطير، أو أقاصيص أو قصائد أو أخبار (كما هي الحال عند شكسبير) إلى استخدامه للتعبير. فالتنبيه إلى الانتاج يمكن إذن أن يأتي من الخارج تماماً، والشرط المهم الذي على الفنان أن يفي به هو أن يهتم به اهتماماً جوهرياً وأن يجعل الموضوع يحيا في داخل نفسه. هنالك يأتي إلهام العبقرية من تلقاء نفسه. والفنان الحيّ حقاً يجد في هذه الحياة التي تسري فيه مهيّجات للنشاط ومنابع للإلهام أمامها يمر غير الفنانين دون أن يبصروها أو يدركوها.

فإن تساءلنا الآن عن حقيقة الإلهام الفني بما هو كذلك، فالجواب الوحيد الممكن هو: الإلهام هو أن يتملك الفنان شيء، وأن يكون حاضراً فيه، وألا يستريح حتى يجد له شكلاً فنياً كاملاً.

وإذا صار الفنان في هوية هكذا مع الموضوع، فإن عليه أن يكون قادراً على نسيان خصائصه الذاتية وكل ما في هذا الموضوع مما هو عارض وثانوي، ابتغاء أن يغوص بكليته في موضوعه. إنه يجب عليه ألا يكون إلاّ الشكل الذي يشكّل المضمون الذي استولى عليه. أما الإلهام الذي يدع للفنان الحرية في إبراز ذاته ومكانته، بدلاً من أن يكون عضو النشاط الخلاّق المركّز كله على الشيء - فهو إلهام رديء.

وهذا يقودنا إلى التحدث عن الموضوعية في الإبداعات الفنّية.

٢ ـ موضوعية الامتثال

أ ـ موضوعية العمل الفني، بالمعنى العادي لكلمة: الموضوعية، تقوم في كون مضمونه يتخذ شكل حقيقة موضوعية موجودة من قبل، ويتجلى لنا على هذا المظهر الخارجي المعروف. فإن أردنا أن نقنع بمثل هذه الموضوعية، فيجب أن نعد موضوعيين شعراء مثل كوتسبويه Kotzebue. إذ نجد عنده في كل لحظة الواقع المبتذل. لكن هدف الفن هو أن يجعل مضمون الحياة اليومية غير ظاهر قدر الإمكان والطريقة التي بها يظهر هذا المضمون، وأن يستخدم النشاط الخلاق الذي للروح في استخلاص الجانب العقلي للأشياء وتمثيلها على شكل خارجي يعْبّر عن حقيقتها الباطنة. إن الموضوعية ـ مفهومة على النحو الذي أتينا على ذكره ـ يمكن أن تكون حيّة في ذاتها، ويمكن ـ كما بيّنا ذلك في أمثلة أوردناها من أعمال جيته في فترة شبابه ـ بواسطة هذه الحياة الباطنة التي تسري فيها، أن تمارس إغراء كبيراً؛ لكن ما يعوز هذه الأعمال، كيما تسمو إلى الجمال الحق، هو المضمون الجوهري. لهذا ينبغي على الفنان أن ينشد الموضوعية الخارجية البحتة، طالما لم يملك هذا المضمون.

ب ـ وثم نوع آخر من الموضوعية يقوم في كون الفنان، بدلاً من أن يسعى إلى نقل الخارج المعتاد والمبتذل، فإنه يدرك موضوعه إلى درجة أن يصبح في هوية معه في أعماق نفسه؛ بيد أن الموضوع يبقى حبيساً في هذه الأعماق، وفي حالة تركيز دون أن يصل إلى الوضوح الواعي وأن يعاني النموّ الضروري ولهذا فإن الپاثوس يقتصر من أجل التعبير عن نفسه ـ على تجليات خارجية هي مجرد إشارات إلى ما يعانيه الفنان، وعلى مجرد تخطيطات للمضمون الذي يحمله في داخل نفسه لكنه ليس لديه القدرة أو الإمكان لإبرازه في الخارج إبرازاً جلياً تامّاً. ويجب علينا أن ندرج الأغاني الشعبية في باب الانتاجات التي تمثل هذا النوع من الموضوعية. ومن الناحية الخارجية، فإننا حين نستمع إليها أو نقرؤها، فإننا ندرك أنها تعبّر عن عاطفة أعمق وأكثر ألفة مما يبدو في الظاهر، لكن هذه العاطفة لا تستطيع التعبير عن نفسها لأن الفن لم يصل بعد هاهنا إلى درجة الكمال الذي يسمح بالتعبير عن نفسه صراحة وبوضوح، ولهذا فإنه مضطر إلى القناعة ببعض الإشارات والتلميحات. إن القلب يبقى كما لو كان في ضيق وضغط عليه، وهو من أجل أن يفهم نفسه ينشد انعكاسه، كما في المرآة، في ظروف وتجليات خارجية محضة،

يمكن أيضاً أن تكون جليّة إذا ما وضعنا في الطريقة التي نستخدمها بها نوعاً من الحساسية وإذا ما استطعنا أن نضع فيها قليلاً من الروح. وجيته هو أيضاً الذي برع في هذا النوع من الأغاني Lieder المتقنة. فمثلاً أغنية «شكوى الرائي» هي من أجل ما يندرج في هذا النوع. إن التعب، وقد حطّمه الألم والحزن، بقي صامتاً وحبيساً، بحيث لا يعبر عن نفسه إلاّ بلمحات خارجية؛ بيد أن هذه اللمحات أفلحت في أن تجعلنا ندرك كل أعماق العاطفة، على الرغم من حالة التركيز التي هي فيها. ونجد نفس النغمة في أنشودة: «مَلِك شجر الألنوس Erlkönig وقصائد عديدة أخرى نظمها جيته بيد أن هذه النغمة إذا انحطت أفضت إلى حالة من عدم الإحساس الذي يمنع من أن يصل إلى الشعور، في الشيء أو الموقف من جوهري، ويتعلق بتقريبات مبتذلة إما غليظة وإمّا لا معقولة. وإلى هذا النوع تنتسب عبارات التعجب التي مثل هذه (وهي موجودة في المجموع الذي عنوانه «االبوق العجيب للصبيّ»). : «أوه أيتها المشنقة، أيها البيت العالي!»، أو: وداعاً، سيدي الجاويش!» ـ وهي عبارات تعجب أطراها البعض على أنها مؤثرة جداً. وعلى العكس من ذلك نجد أن جيته يغنّي قائلاً: «الباقة التي قطفتها تحيك ألف مرة. لقد انحنيت، وضممتها إلى قلبي ـ أوه كم مرة، ألف مرة» ـ نقول إننا نجد في هذه الأبيات الشعرية أن العاطفة قد عُبّر عنها على نحوٍ خالٍ من كل ابتذال أو إزعاج. لكن ما يعوز الموضوعية التي من هذا النوع هو التعبير الواضح الواقعي عن العاطفة التي في الفن الحقيقي أن تعبر عن نفسها في الخارج بما هي كذلك، وبكل ملائها، أو أن تشيع في المادة التي تتجسد فيها شيوعاً كاملاً ـ بدلاً من أن تبقى محبوسة في أعماقها لا يمكن الوصول إليها فلا تتجلى في الخارج إلاّ على شكل إشارات وتلميحات أن شِلَر Schiller ـ مثلاً ـ كان يودع كل روحه في پاثوسه لكن روحه كانت روحاً عظيمة قادرة على أن تكون في هوية مع ماهية الأشياء وعلى التعبير عن الثراء الذي يكمن في أعماقها، تعبر عنه بحرية تامّة وعلى نحو رائع منسجم جداً.

جـ ـ ومن هذه الناحية أيضاً نصل إلى المثل الأعلى؛ وإذا ما نظرنا من ناحية التعبير الذاتي فإننا نستطيع أن نعرّف الموضوعية الحقيقية بأن نقول: إن ما يكوّن المضمون الحقيقي، المضمون المثالي للموضوع الذي يلهم الفنان يجب ألا يبقى منه شيء مُحتجزاً، بل يجب أن يكون من الممكن تنميته وتطويره بحيث تظهر روح

وجوهر الموضوع المختار بكل جلاء، وأن يكوّن التمثيل المفرد لهذا الموضوع كاملاً ومشمولاً بالروح منه أو له إلى آخره. وليس ما لا يمكن التعبير عنه هو الأسمى والأكمل؛ لأنه لو كان الأمر كذلك، فإن هذا يفترض أن الشاعر أو الفنان هو أشد عمقاً مما تدل عليه أعماله. لكن الفنان والشاعر ينبغي أن يعملا بحيث تكون الأعمال التي يقدمانها إلينا هي بالفعل أفضل ما يستطيعان تقديمه إلينا، وأنهما ليسا حقاً إلاّ ما هما عليه فعلاً لا ما يبقى غير معبّر عنه في أعماق روحهما ونفسهما.

٣ ـ الطريقة ـ الأسلوب ـ الأصالة

وإذا كانت موضوعية الفنان هي ما أتينا على ذكره، فإن من الصحيح أيضاً أن التمثيل (أو: الامتثال، التصور) هو نتاج إلهامه؛ لأنه بوصفه ذاتاً فإنه في هوية مع الموضوع الذي يمثله (أو يتصوره)، وأنه إنما استمد ـ من روحه هو وخياله هو، وبالجملة: من حياته هو الباطنة ـ عناصر التجسيد في عمل فنّي. وهذه الهوية بين الفنان وبين موضوعية التمثيل (أو: التصور) هي التي تكوّن الوجه الثالث المهم. الذي ينبغي علينا الآن الفحص عنه، إن فيه تتحد العبقرية مع الموضوعية، بعد أن نظرنا في كل واحد منهما منفصلاً عن الآخر حتى الآن. وفي وسعنا أن نقول إن هذه الوحدة فيما بينهما هي مفهوم الأصالة الحقة.

وعلينا من أجل تحديد هذا المفهوم أن نتناول نقطتين طابعهما الأحادي يكوّن عقبة تعترض الأصالة؛ ولهذا ينبغي أن تزيلها. وهاتان النقطتان هما: الطريقة الذاتية، والأسلوب.

٢ ـ الطريقة الذاتية:

وعلينا أن نميّز أولاً بين الطريقة وبين الأصالة. ذلك لأن الطريقة لا تتعلق إلاّ بالخصائص الجزئية، وبالتالي، العرضية التي تخص الفنان، خصوصاً وأن مصدرها والعلة في وجودها ليسا في الشيء نفسه وفي تصوره. المثالي، بل هو يتجلى في انتاج العمل الفنّي.

والطريقة، مفهومة على هذا النحو، ليست أمراً مميّزاً للأنواع المختلفة للفن، أي مميزاً لكل فن على حدة، كما هي الحال مثلاً في حالة الرسام للمناظر الطبيعية الذي ينبغي عليه أن يتصور الموضوعات بطريقة مختلفة عن طريقة تصور من يرسم

الموضوعات التاريخية، أو طريقة الشاعر الملحمي الذي يرى ويعبر عن الأشياء على نحو مختلف عن الشاعر الغنائي أو المسرحي. بل الطريقة هي كيفية التصور الخاصة بموضوع معلوم وكيفية التنفيذ المتعلقة بطبعه الشخصي، وهما طريقة للتصور وكيفية للتعبير عن واقعنا إلى ما هو أبعد يمكن أن تبقى في تعارض مباشر مع مفهوم المثل الأعلى والطريقة إذا ما نظر إليها من هذه الناحية، فإنها أسوأ صفات الفنان، لأنه بدلاً من أن يستسلم لقدرة الفن، وبدلاً من أن يدع الفن يؤثر فيه، فإنه يجعله يمرّ بذاتيته الخاصة به بكل ما فيها من عَرَضي وممكن. لكن الفن يلغي العرضية الخالصة للمضمون وتجلياته الخارجية ولهذا يقتضي من الرسام أن يلغي الخصائص العَرَضية لشخصيّته الذاتية.

ولهذا السبب فإن الطريقة لا تتعارض مباشرة مع التمثيل الفني الحق، وإنما هي تختار ميداناً لتوسّعها جوانب خارجية للعمل الفنّي من أجل أن تطعمها بخصائص التمثيل الذاتي. ولهذا السبب فإن هذا النوع من الطريقة يرد كثيراً خصوصاً في التصوير والموسيقى، إن هذين الفنّين يوفران للتصور والتنفيذ أوسع الإمكانيات والوسائل الخارجية. والطريقة الخاصة برسّام معين وأتباعه وتلاميذه إذا صارت عادة بحكم التكرار فإنها تكوّن الطريقة التي يمكن النظر إليها من وجهة نظر مزدوجة.

والأمر يتعلق أولاً بالتصور فطبيعة الجوّ ـ مثلاً ـ: أوراق الشجر، توزيع الأضواء والظلال؛ كل صبغة التلوين بوجه عام ـ تكوّن من وجهة نظر الرسم، ما لا نهاية له من الأنواع. ويشاهد خصوصاً من وجهة نظر التلوين والإضاءة أن المصوّرين يختلفون أشد الاختلاف؛ والأمر كذلك أيضاً فيما يتعلق بالتصوّر. فأحياناً يتعلق الأمر بلونٍ لا نراه في الطبيعة لأنه ندَّ عن انتباهنا الذي انشغل بغير ذلك. لكن هذا اللون قد أثار انتباه هذا الفنان أو ذاك حتى حسبه ملكاً خاصاً له وتعود على أن يرسم كل ما يرسمه بهذا اللون وتلك الإضاءة. وما يصدق على اللون يصدق أيضاً على الموضوعات نفسها، وكيفية تجميعها بعضها مع بعض، ومحلات وضعها، وحركاتها، وطابعها الخاص، الخ. وعند الهولنديين خصوصاً نجد هذه الطريقة مراراً: ولنتذكر الطريقة التي بها رسم فان درنير[1] van der Neer

(١) فان درنير(١٦٠٣ ـ ١٦٧٧) رسام هولندي، رسم خصوصاً مناظر الشتاء ومناظر ليلية وولع بتصوير القنوات والأنهار. ومصدر الإضاءة في لوحاته هم القمر وأشعة الأصيل.

مناظر ضوء القمر؛ ووجود كثبان الرمال في كثير من المناظر التي رسمها جوين[1] Goyen؛ والدور الذي يلعبه الساتان وسائر الأقمشة الحريرية في كثير من لوحات كبار الفنانين، وهكذا.

والطريقة يمكن أن تمتد أيضاً إلى التنفيذ، إلى جرّ الفرشاة، إلى وضع الألوان بعضها فوق بعض وإلى صهرها بعضها في بعض، الخ.

وإذا ما صارت هذه الطريقة المعينة في التصوير وفي التنفيذ عادة وطبيعة ثانية من جراء التكرار المستمر، فإنها كلما تخصصت فإنها تنحلّ بسهولة إلى تكرار وصناعة آلية لا يشارك فيها الفنان بروحه كلها وإلهامه كله. هنالك ينزل الفن إلى مرتبة المهنية، والمهارة اليدوية، وتصير الطريقة أمراً تافهاً، بارداً خالياً من الحياة.

ولهذا السبب فإن الطريقة الحقة يجب عليها أن تتجنب هذه الخاصية المحددة وأن تتخذ مثل هذا الطابع بدلاً من أن تصبح مجرد عادة، فإنها لا تمنع الفنان من أن يرى - من خلال طرق التمثيل الخاصة، طبيعة الشيء المراد تمثيله وتبقى مخلصة لمفهومها. ومع مراعاة هذا التحفظ يمكن القول عن جيته إنه يستخدم «طريقة» حين يختم ليس فقط قصائده الاجتماعية، بل وأيضاً قصائد أخرى ذات طابع جاد، بخاتمة يقصد منها بالنسبة إلى البعض إلى وضع القارىء في حالة أكثر حظاً من الجِد. وهوراس هو الآخر يستخدم هذه الطريقة في رسائله. والأمر هنا يتعلق بطريقة في المحادثة واللياقة الاجتماعية ينبغي ألا يبالغ فيها، ابتغاء ترك الجانب العميق، لأن يظهر ويبرز على نحوٍ أقوى. وهذه الطريقة تكوّن جزءاً من ذاتية الامتثال، لكنها ذاتية أكثر عموماً ولا تذهب إلى أكثر مما هو ضروري تماماً للتحقيق المطلوب.

---

(١) يان فان جوين: مصور ورسام هولندي (١٥٩٦ - ١٦٥٦). تتلمذ أولاً على أسايس فان دي فلده Velde ابتداءً من سنة ١٦٣٧، ثم عمل بعد ذلك في ليدن وهارلم، وسافر إلى فرنسا وانجلترا وإقليم الفلاندر، ثم استقر في لاهاي سنة ١٦٣١. وحتى سنة ١٦٤٠ كان يصور مناظر التزلج والمناظر الساجية، ثم تطور نحو أسلوب يتميز بالقلق والعصبية، واقتصر ألوان قليلة (الأسمر والذهبي والأخضر الغامق) وأعطى الأهمية الكبرى للسماء الملبدة بالغيوم، والانعكاسات في الماء. ثم تطور فأفسح المجال لشواطىء الأنهار وشواطىء البحر وللجو المعبأ بالضباب، ومثال ذلك لوحة بعنوان: «انظر نهر الراين بالقرب من أتن Etten».

ب ـ الأسلوب:

في رأي أحد الفرنسيين المشهورين[1] أن «الأسلوب هو الإنسان نفسه» وتبعاً لهذا التعريف فإن الأسلوب هو إذن ما به تنكشف شخصية الإنسان التي تتجلى في الطريقة التي بها يعبّر عن نفسه، وفي كيفية صياغته لعباراته، الخ. أما فون رومور von Rumohr (في كتابه «أبحاث ايطالية» جـ١ ص٢٩٧). فإنه على العكس من ذلك يقول إن كلمة «الأسلوب» تعني «التكيّف، الذي صار عادة، مع المطالب الباطنة للمادة التي منها يشكل النحّات تماثيله، ويؤلّف الرسّام أشكاله». وبهذا الصدد يبدي ملاحظات مهمة جداً عن طرق التنفيذ التي تسمح بها أو لا تسمح المواد المستخدمة في النحت. ومع ذلك ينبغي ألا نقتصر على تطبيق كلمة «الأسلوب» على هذا العنصر المحدود وحده، بل في وسعنا أن نمتد إلى تحديدات وقوانين للتمثيل الفنّي ناشئة عن طبيعة الفن الذي ينتسب إليه الموضوع الذي نمثله. ففيما يتعلق بالموسيقى ـ مثلاً ـ يميّز بين الموسيقى الدينية وموسيقى الأوبرا، وفي التصوير يميّز بين الأسلوب التاريخي والتصوير النوعي، الخ. وهكذا نجد أن الأسلوب ينطبق على طريقة في التنفيذ تراعي أحوال المواد المستخدمة كما تراعي مقتضيات التصوير والتنفيذ، بالنسبة إلى هذا الفن المعين أو ذاك، وقوانينه الصادرة عن مفهوم الشيء. والخلو من الأسلوب ـ مستعملين هذا اللفظ بمعناه الأوسع ـ سيكون إذن نتيجة إما لعجز الفنان عن ممارسة هذه الطريقة في التمثيل التي هي ضرورية في ذاتها، وإما لمزاج ذاتي يطلق الفنان لهواه، بدلاً من الالتزام بالقوانين، وينتهي باتخاذ طريقة رديئة. ولهذا فإن فون رومور على حق حين يقول إنه لا يجوز أن نتوسع فنطبق القوانين التي تحكم فناً من الفنون ـ على الفنون الأخرى، كما فعل ذلك منجس Mengs في لوحته «جماعة آلهات الفن» الموجودة في ڤلا ألباني Villa albani، وفيها «تصور ونقد الأشكال الملوّنة لأبولون بأن طبّق عليها المبدأ المستعار من النحت». وهذا أيضاً هو ما نجده في كثير من لوحات دورر Dürer: ذلك أنه كان قد حذق أسلوب الحفر على الخشب إلى درجة أنه اتّبع نفس الأسلوب في لوحاته، خصوصاً فيما يتعلق برسم الثنايا.

---

(١) هو بوفون Buffon، عالم النبات والحيوان المشهور (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) وله كتاب بعنوان: «قول في الأسلوب» (١٧٥٣)، وكان هو كاتباً ذا أسلوب ممتاز.

جـ ـ الأصالة:

وأخيراً نتحدث عن الأصالة فنقول إنها لا تقوم في مراعاة قوانين الأسلوب، بل تقوم في الإلهام الذاتي الذي، بدلاً من مراعاة طريقة معينة اتخذت باستمرار، تناول موضوعاً معقولاً في ذاته وتشكّله وفقاً لصوت ذاتية الإلهام وحده، مع التوافق مع الطبيعة ومع مفهوم هذا الفن آنذاك، ومع المفهوم العام للمثل الأعلى.

وينتج عن ذلك أن الأصالة، تتطابق مع الموضوعية الحقة؛ إنها تجمع معاً الجانب الذاتي والجانب الموضوعي للتمثيل، بحيث لا يكون هناك أي عنصر في الواحد غريباً عن الآخر. إن الأصالة تعبّر عن أقوى تلقائية في الفنان ـ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، هي لا تعبّر عن شيء غير موجود في طبيعة الموضوع، حتى إن أصالة الفنان تبدو كأنها أصالة الموضوع نفسه، وأنها تجلّ للفنان بقدر ما هي تجلّ للفعّالية الخلاّقة التي للموضوع.

وهكذا نرى أن الأصالة لا شأن لها بالهوى وبذاتية الاكتشافات والأفكار التي تخطر بالذهن أيّاً كانت ـ والناس عامة يفهمون من الأصالة أنها امتلاك بعض الغرائب في السلوك عند شخص معين، ولا توجد عند غيره. لكن هذه أصالة رديئة. وبهذا المعنى لا يوجد شعب أكبر أصالة من الشعب الإنجليزي، لأن كل انجليزي عنده لوثة لا يجب لأي أنسان عاقل أن يحاكيها، وهو يدّعي أنه ذو أصالة لأن لديه هذه اللوثة.

وترتبط بهذا أصالة يشاد بها كثيراً في هذه الأيام وهي ما يسمى بالنُّكَت والمزاح. والفنان الذي يمارس هذا النوع من المزاح يبدأ دائماً من ذاتيته هو كيما يعود إليها من جديد، بحيث لا يفيد موضوع التمثيل بالمعنى الحقيقي إلاّ لكي يتخذه الفنان ذريعة يطلق العنان لمزاحه، ويكثر من نوادره ومزحاته ونكاته ويستمتع بنزوات خياله الجامح. لكن يحدث حينئذ انفصال بين الموضوع وبين الفنان؛ والموضوع يعالج على أيّ وجه اتفق، لأن الفنان مهموم قبل كل شيء بإبراز أصالته. ومثل هذا المزاح يمكن أن يكون مليئاً باللوذعية وبالعاطفة العميقة، لكنه في حقيقته أكثر خفة وسطحية مما يُظَن، لأن قطع المجرى المنطقي للأشياء في كل لحظة، والابتداء، والاستمرار، والانتهاء بحسب نزوات المزاج المتغيرة، والانصراف إلى اطلاق صواريخ نارية من النكت والعواطف، وانتاج رسوم هزلية من نسج الخيال ـ هذا كله عمل أسهل جداً من العمل الذي يقوم في تنمية وإعطاء

شكل كامل وناجح للمجموع وفقاً لما يقتضيه المثل الأعلى الحقيقي. لكن المزاح في أيامنا هذه يلذ له إبراز الجوانب البغيضة في القريحة الوقحة، ومن السهل عليه أن يسقط في هاوية الابتذال وعدم المعقولية. إن المزاح الحقيقي نادر جداً؛ أما اليوم فإن أسخف التفاهات، متى ما اتخذت لوناً سطحياً للمزاح وادعت الفكاهة، فإنها تعدّ بارعة جداً وعميقة جداً. وحتى عند شكسبير - ومزاحه مع ذلك عظيم وعميق - كثيراً ما نجد تفاهات. كذلك مزاح جان - بول رشتر Jean- Paul Richter يجذب انتباهنا بعمق نكاته وجمال عواطفه، هذا من ناحية؛ ولكن من ناحية أخرى يخيّب أملنا بسبب الارتباطات الغريبة التي يضعها بين موضوعات ليس بينها وبين بعض أي ارتباط، والارتباطات التي يخلقها المزاح نجدها غير مفهومة تماماً. وأكبر أصحاب الفكاهة لا يتذكر الأسباب التي دعته إلى وضع هذه الارتباطات والعلاقات؛ ونحن إذا فحصنا الارتباطات التي يصفها جون - بول رشتر لأدركنا أنها لم تبدع بقوة عبقرية، بل هي أمور خارجية تماماً. ولهذا فإن جان - بول رشتر كان يديم الاطلاع على كتب تعالج موضوعات متفرقة جداً: في علم النبات، وفي القانون، والرحلات، والفلسفة، الخ. ليتخذ منها مواد متجددة باستمرار، مقيّداً بالكتابة ما يلفت انتباهه أثناء هذه القراءات، مضيفاً إلى هذه التعليقات المدونة أفكاراً خطرت بباله أثناء القراءة؛ وحين تأتي لحظة الاختراع، فإنه لم يكن يتردد في أن يربط بين هذه الأشياء المختلفة كل الاختلاف، مثل أن يربط بين أشجار في البرازيل وبين المحكمة القديمة في الأمبراطورية. وكان الناس يمتدحون ذلك كدليل على الأصالة، أو يبررونه قائلين إن المزاح يبرر كل شيء. لكن الأصالة الحقيقية لا تتفق أبداً مع مثل هذا الهوى الطائش.

وبهذه المناسبة نذكّر هاهنا بما قلناه من قبل عن السخرية؛ وبحسب رأي المعجبين بهذا اللون، فإن السخرية تبلغ أعلى درجات الأصالة حين لا تأخذ شيئاً مأخذ الجد وتمارس المزاح لمجرد المزاح. ثم إن السخرية تجمع في تمثيلاتها الكثير من التفصيلات التي يحتفظ الشاعر بمعناها العميق، والمكر والعظمة يقومان في جعل الناس يعتقدون أن هذا الخليط من التفصيلات يكوّن شِعْر الشعر، لأن الأعمق والأكمل يبقى مستوراً، إذ لا يمكن التعبير عنه بسبب عمقه. فمثلاً في أشعار فريدرش اشليجل Schlegel، حينما كان يتخيل أنه شاعر، كان ما لم يقل يُعدّ أنه هو الأفضل - لكن هذا لم يمنع شِعْر الشعر هذا من أن يتبين أنه أتفه أنواع النثر.

إن العمل الفني الحق يجب عليه إذن أن يتحرّر من هذه الأصالة الزائفة، لأنها إن تكشف عن أصالتها بكونها إبداعاً لروح لا تلتقط العناصر اللازمة لعملها الفني من الخارج من أجل أن تربط بينها بعد ذلك كيفما اتفق، وإنما تنتج - بصبّة واحدة إن صح هذا التعبير وبلهجة واحدة - مجموعاً عناصره حققت وحدتها وانصهارها الباطن في أعماق ذاته المبدعة. إنما إذا حدث العكس: فجمعت المناظر والمقاصد لا بفضل قرابة باطنة، وإنما تحت تأثير واقع خارجي - فهذا يدل فقط على أنه لا توجد ضرورة باطنة تدعو إلى اتحادها، وأنها ارتبطت بعضها ببعض بطريقة عَرَضية وبواسطة ذاتية أجنبية. فمثلاً مسرحية «جيتس فون برلشنجن» تأليف جيته قد نالت الإعجاب بسبب أصالتها؛ وجيته نفسه كما قلنا فيما سبق، قد أنكر في هذا الكتاب بكل جسارة، وداس على كل قوانين الفن التي صاغها وأهم النظريات الجمالية وكانت كثيرة الرواج آنذك وذات حظوة كبيرة. ومع ذلك فإن تحقيق هذا العمل الفنّي (مسرحية «جيتس») تعوزه الأصالة الحقة، لأن ما يميّز هذا العمل الفنّي هو فقره في العناصر الشخصية؛ وكثير من الملامح ومناظر بأكملها بدلاً من أن تكون من نتاج العمل التلقائي والباطن، كانت مطبوعة باهتمامات العصر الذي لأجله كتبت هذه المسرحية، ولم ترتبط فيما بينها إلاّ بروابط خارجية محضة. فمثلاً: المنظر الذي يعرض جيتس والأخ الراهب مارتن، الذي يفترض أنه يمثل لوثر، لا يحتوي إلا على أفكار استمدها جيته من عصره هو، بينما يبدأ الناس في ألمانيا من جديد يشكون من الرهبان، ويتهمونهم بشرب الخمر وأن هضمهم يؤدي بهم إلى النعاس، وأنهم يستسلمون لكثير من الشهوات، وأنهم تخلّوا عن نذورهم الثلاثة: الفقر، والعفة، والطاعة. وفي مقابل ذلك نجد أن حياة الفروسية التي يحياها جيتس ورواية المغامرات تملأ الأخ مارتن بالحماسة. لكن لوثر لم يبدأ حملته بمثل هذه الأفكار غير الدينية؛ لكنه، بوصفه راهباً تقياً قد استمد من مؤلفات القديس أوغسطين تصورات واعتقادات دينية عميقة جداً. كذلك نجد أيضاً في مناظر أخرى من هذه المسرحية إشارات إلى نظريات في التربية ظهرت في عصر جيته، خصوصاً نظريات بازدوف[1] Basedow (١٧٢٣ - ١٧٩٠) وتلاميذه. وهذه النظريات تدعي أن الأطفال يعلّمون كثيراً من المواد التي يعجزون عن فهمها، بينما المنهج الصحيح في نظرهم هو تعليمهم الأشياء الواقعية بواسطة

(١) راجعها في كتابنا: «الدين والتربية عند كَنْت»، بيروت سنة ١٩٨٠.

الملاحظة والتجربة. فكارل Karl ـ مثلاً ـ يلقى عن ظهر قلب ـ كما كانت العادة في زمان شباب جيته هذا الكلام: «ياكستهاوزن» قرية وقصر يقعان على ضفة نهر ياكست Yaxt، وهي ملك خاص منذ مائتي سنة لا يجوز التصرف فيه بالبيع ويتوارثه السادة «فون برلشنجن». لكن حين يسأل جيتس هذا الطفل قائلاً: «وهل تعرف السيد فون برلشنجن؟» فإن الطفل يتطلع فيه حائراً لا يعرف كيف يجيب، لأن معلوماته هي بالقدر الذي يجعله لا يعرف أباه. وجيتس يؤكد أنه كان يعرف كل الطرق الضيقة والواسعة والممرات قبل أن يعرف أسماء القرية والنهر والقصر. وتلك مناظر دقيقة لا علاقة لها بالموضوع الحقيقي؛ وفي المواضع التي كان ينبغي فيها أن يعبّر عن الموضوع بكل ما يناسب ذلك من عمق، مثلاً في الحوار الذي جرى بين جيتس وڤايسلنجن، لا نجد إلاّ تأملات باردة ومبتذلة تتعلق بأحداث العصر.

ونجد حشواً من هذا النوع لملامح منعزلة لا علاقة لها بالمضمون حتى في قصته «الأنساب المختارة»[1]: تشييد بساتين، لوحات حيّة، ذبذبات بندولات، حساسية للمعادن، صداعات في الرأس، وكل لوحة الأنساب المستمدة من الكيمياء هي من هذا النوع. صحيح أنه في قصة تجري أحداثها في عصر مبتذل من المسموح به السير هكذا، خصوصاً إذا كان ذلك يجري بالبراعة والأناقة التي تميز بهما جيته، ولا نَنْسَ أن العمل الفني لا يمكن أن يتجرد تماماً من ميول العصر وثقافته. لكن انعكاس هذه الحضارة شيء، والبحث عن وجمع مواد مستمدة من الخارج[2]، ولا علاقة لها بالمضمون الحقيقي للتمثيل هو شيء آخر، لأن الأصالة الحقيقية عند الفنان وفي العمل الفني تقوم في معقولية المضمون الحقيقي في ذاته، وهذه المعقولية ينبغي أن تسري في روح الفنان وفي إنتاجه الفني.

والفنان إذا اكتسب هذا العقل الموضوعي، دون أن يغيره بخلطه بعناصر أجنبية عن ذاته، ذات مصدر خارجي أو باطن ـ فهنالك فقط يعبّر، في الموضوع الممثَّل، عن صادق ذاتيته التي يجب ألا تكون إلاّ البؤرة الحية التي فيها ينجز العمل الفني ويتم. والحرية الحقيقية، في كل تفكير وفي كل فعل مطابقين

(١) راجع ترجمتنا لها التي صدرت في القاهرة سنة ١٩٤٥ (ط٢، الكويت، سنة ١٩٨٠).

(٢) من الخارج ـ أينما وردت في كتابنا هذا ـ معناها: من خارج ذات الفنان.

للحقيقة، تقوم في جعل ما هو جوهري يؤكد ذاته بوصفه قوة في ذاتها، لا تلبث أن تصير القوة الخاصة بالفكر وبالإرادة الذاتيين إلى درجة الامتزاج والصيرورة شيئاً واحداً. وهكذا تتغذى أصالة الفن بكل الخصائص التي تتجلى، لكنها لا تمتصها إلاّ لكي يستطيع الفنان أن يطيع سَوْرة عبقريته التي ألهمها تصور العمل الفني الذي تريد إنجازه؛ وبدلاً من أن تتبع هواها ومزاجها الفنّي تجسّد ذاتها الحقيقية في العمل الذي تحققه بحسب الحقيقة. ألا تكون لدى الفنان طريقة ـ هذه هي الطريقة العظيمة الوحيدة؛ ولأن هذه كانت حالة هوميروس، وسوفقليس، ورفائيل، وشكسبير، فإن هؤلاء العباقرة يستحقون أن يعدّوا فنانين أُصَلاء.

القسم الثاني

الاتجاهات في الفن

أو

تطور المثل الأعلى في مختلف أشكال الجمال الفني



تمهيد

في القسم الأول من كتاب «علم الجمال» تناول هيجل مفهوم الجمال في الفن بوجه عام، دون البحث في كل فن فن، ولا في تطور هذا المفهوم خلال عصور التاريخ.

وها هو ذا في القسم الثاني يبحث في كل فن، وفي تطور كل واحد منها. لكنه في سبيل ذلك يربط بين أنواع الفن وبين الاتجاه الفني:

١ ـ فهو ينعت المعمار بأنه فن رمزي؛

٢ ـ وينعت فن النحت، بأنه فن كلاسيكي؛

٣ ـ والتصوير بأنه فن رومنتيكي؛

٤ ـ والموسيقى بأنها فن التعبير عن باطن النفس؛

٥ ـ والشعر بأنه الفن الجامع بين التعبير التجسيمي والتعبير الموسيقي.

ونحن في عرضنا للقسم الأول قد التزمنا النص الحرفي لما قاله هيجل، فجاء عرضنا أقرب ما يكون إلى الترجمة الدقيقة منه إلى العرض الموسع أو التحليل والتلخيص. وذلك لسببين: الأول هو أن القسم الأول من كتاب هيجل: «محاضرات في علم الجمال» هو القسم الفلسفي المحض الذي يشرح المبادىء والمفهومات الفلسفية التي تقوم عليها فلسفة الجمال، وهو لهذا السبب القسم المهم في الكتاب من الناحية الفلسفية؛ والسبب الثاني أن العرض في هذا القسم هو من الإحكام المنطقي بحيث لا يمكن ـ دون إخلال بالمعنى ـ أن نحذف منه شيئاً، ويكوّن نظرة شاملة لا تقبل النقد أو المقارنة إلاّ ككل. حتى إننا في النصف الثاني من هذا القسم الأول قد اعتمدنا الترجمة الحرفية الدقيقة لنص هيجل، دون

أن نحتاج إلى وضعها بين أقواس لتحديد المأخوذ من النص الأصلي، فكله مأخوذ من النص الأصلي، ولم نسقط من هذا النص إلاّ القليل من العبارات التي لا حاجة إلى إيرادها.

أما في عرضنا للقسم الثاني فسنقتصر على إبراز المهم من آراء هيجل والتي يتميز بها عن سائر الفلاسفة الباحثين في علم الجمال.

الفصل الأول

الفن الرمزي

الرمز بوجه عام هو موجود خارجي معطى للعيان المباشر، لكنه لا يقصد به أن يفهم كما هو في وجوده الواقعي المباشر، بل ينبغي أن يفهم بمعنى أوسع وأعم. ولهذا ينبغي أن نفهم من «الرمز» أمرين: المعنى، ثم التعبير عن المعنى. والمعنى تصورٌ أو موضوع يستوي أن يكون موضوعه أيّ شيء كان؛ أما التعبير فهو وجود محسوس أو صورة من أي نوع كان.

والرمز علامة. لكن الرابطة بين المعنى وبين التعبير عنه قد تكون أيّ شيء كان. فرسم الحروف في اللغة لا شأن له بمعاني الكلمات، بل يمكن أن يكون الرسم بأي شكل كان.

وقد يكون هناك تطابق جزئي بين الشكل والمعنى: فالأسد ـ مثلاً ـ رمز للقوة، والثعلب رمزٌ للمكر، والدائرة رمز للسرمدية، والمثلث رمز للتثليث. والأسد والثعلب يملكان الصفات التي هما رمز لها ويعبران عنها لكن الدائرة في ذاتها لا تملك اللامحدود. والمثلث بوصفه كُلاً يملك العدد من الأضلاع ومن الزوايا الذي يفترضه الدين المسيحي في الله. وفي هذه الأضرب من الرمز ليس الرمز أيّ شيء كان، بل ثم ارتباط بين العلاقة وبين المعنى الذي تشير إليه.

وفي مقابل ذلك نجد أيضاً عدم تطابق جزئي بين الشكل والمعنى: فالأسد ليس قوياً فقط، والثعلب ليس ماكراً فقط، والله له صفات أخرى غير التثليث.

ثم إن للمضمون العيني تحديدات عديدة، تتخذ أشكالاً عديدة. والمعنى الواحد قد يتخذ رموزاً شكلية عديدة، كما أن الشكل الواحد قد يتخذ معاني عديدة. ولهذا فإن القوة مثلاً يرمز إليها بالكثير من الرموز: الأسد، الثور، القرن،

الخ. ويمكن اتخاذ رموز كثيرة للتعبير عن الله أو الألوهية.

ومن هنا كان الرمز مشككاً، أي لا تواطؤ في تفسيره. كذلك تصعب معرفة هل الشكل ينبغي أن يفسّر تفسيراً رمزياً، أو حرفياً.

فمثلاً حين يقول مارتن لوثر:

«حِصْنٌ حصين ربُّنا»

أو حين يقول الشاعر:

«في البحر المحيط يبحر الشاب بآلاف الشراعات،

والعجوز يسوق إلى الميناء زورقاً ناجياً بهدوء»

فإن معنى الاحتماء في الحصن، وعالم الآمال والخِطط في صورة البحر المحيط وآلاف الشراعات ـ لا يدعو إلى الشك، بل هو جليّ بوضوح. كذلك حين يقول «العهد القديم»[1] (من الكتاب المقدس): «كسِّرْ اللهم أسنانهم التي في أفواههم؛ أي: يهوا! انتزع الأنياب من الأشبال» ـ فإن المرء يدرك في الحال أن الأسنان، والفم وأنياب الأشبال لا يقصد منها المعنى الحقيقي، بل هي صُوَر مجازية، وإنما المقصود هو المعنى الذي تعبر عنه.

ويتجلى تشكيك المعنى في الأساطير (الميثولوجيا) على أوضح وجه. فالأساطير يجب أن تؤول تأويلاً رمزياً. ولئن كانت تحفل بالغرائب واللامعقول والشواذ، فإنها مع ذلك تحتوي على معانٍ وأفكار خاصة بطبيعة الله، ومضامين فلسفية. وبهذا المعنى قام فريدرش كرويتسر Creuzer (١٧٧١ ـ ١٨٥٨) في كتابه: «رموز وأساطير الشعوب القديمة، خصوصاً اليونان» (سنة ١٨١٠ وما يليها) بإثبات أن التصورات الأسطورية للشعوب القديمة يجب ألا تفهم بالمعنى العادي المبتذل أو بحسب قيمها الفنّية، بل ينبغي أن يبحث عما فيها من معقولية في المعاني. ذلك أنه يرى أن الأساطير والحكايات الخرافية أصلها في الروح الإنسانية، وأنها المدخل إلى دائرة الدين، على الرغم مما فيها من نقص وافتقار إلى العَرْض السليم. لكن هل نستنتج من هذا أن كل الأساطير والفنون ينبغي أن تفهم فهماً رمزياً، كما ادعى

(١) مزامير داود ٥٨: ٦.

فريدرش فون اشليجل، حين قال إن علينا أن نبحث عن الرمز في كل عَرْض فني؟ إن هذا اتجاه انتشر كثيراً في العصر الحديث. ومثال ذلك ما نجده في الطبعات الحديثة من «الكوميديا الإلهية» لدانته اليجيري Danté من تفسير كل نشيد فيها تفسيراً رمزياً.

لكن هيجل لا يريد أن ينساق في هذا التيار، وإنما يكتفي بالبحث في هذه المسألة: إلى أيّ حد يعد ما هو رمزي شكلاً فنياً؟ وبعبارة أخرى: ما هو الشكل الفني الذي يمكن أن يعد رمزياً؟

ويجيب عن هذا السؤال فيقول: «إن ما هو رمزي ـ بالمعنى الذي نقصده من هذه الكلمة ـ ينتهي هناك حيث الفردية الحرة تتخذ مضمون وشكل العرض، بدلاً من التصورات العامة المجردة. ذلك لأن الذات هي المهمة لذاتها وهي التي تشرح نفسها بنفسها. فهي حين تشعر، وتفكر، وتفعل، وتنتج صفاتها وأفعالها وأخلاقها ـ تكون هي هي ذاتها؛ وكل دائرة ظهورها الروحي والحِسّي لا معنى لها إلاّ الذات. والذات في نشرها لذاتها تكون سيدة على كل موضوعيتها وتعبر عنها. والمعنى والعرض الحِسّي، والباطن والظاهر، والشيء والصورة لا ينفصل بعضها عن بعض، ولا تتجلى كمجرد شيء ذي نَسَب وقرابة، بل على شكل كلٌ واحد، فيه لا تكون للظاهرة ماهية أخرى، وليس للماهية ظاهرة أخرى خارجها أو إلى جوارها. فما تجلى والتجلي يكونان وحدة واحدة عينية. وبهذا المعنى فإن الآلهة اليونانيين، بقدر ما يصورهم الفن اليوناني على أنهم أفراد أحرار مستقلون قائمون بذواتهم ـ ينبغي ألاّ يعدوا مجرد رموز أو أن يفسّروا رمزياً، بل هم يَكفون أنفسهم بأنفسهم»[1].

مراحل الفن الرمزي

ولقد مرّ الفن الرمزي بمراحل:

إذ يبدأ الفن، من الناحية الذاتية، بالدهشة، شأنه شأن المعرفة الإنسانية بوجه عام، كما قال أرسطو. ذلك أن الإنسان الذي لا يُدْهِشه شيء هو إنسان يعيش في الجهالة والضباب: لا يشوقه منه شيء، ولا يميز نفسه عن الموضوعات التي تحيط

---

(١) هيجل «علم الجمال» Aesthetik، ص٤٣٥ ـ ٤٣٦. طبعة Reclam سنة ١٩٧١.

به. أما إذا شعر بالدهشة، فإنه يشعر بأنه موجود في مواجهة الطبيعة والموضوعات. فيوقر قوة الطبيعة، ويجد فيها ما يشبع حاجاته، ويبدأ الفن بأن يدرك الطبيعة في صورة.

أما من الناحية الموضوعية فإن بداية الفن مرتبطة بالدين. والأعمال الفنية الأولى ذات طابع أسطوري. وفي الدين يتجلى الوعي بالمطلق. وأول تجلٍ للمطلق هو ظواهر الطبيعة، ففي وجودها يشرح الإنسان معنى المغلق والتعبير عنه.

والغاية التي يسعى إليها الفن الرمزي والتي بالوصول إليها ينحلّ من حيث هو رمزي ـ هو الفن الكلاسيكي. وهذا الأخير، على الرغم من أنه يحقق الظهور الفني الحقيقي فإنه لا يمكن أن يعد الشكل الفني الأول؛ إنه يفترض مقدماً المراحل الوسطى والانتقالية للفن الرمزي ذلك لأن مضمونه المطابق لجوهره هو الفردانية الروحية، التي يمكن أن تتجلى كمضمون وشكل للمطلق وللحق بعد المرور بوسائط ودرجات انتقالية متعددة. إن البداية يمثلها دائماً ما هو مجرد وغير محدد من حيث المعنى. أما الفردانية الروحية فلا بدّ لها أن تكون في جوهرها عينية لذاتها وفي ذاتها. إنها التصور الذي يحدّد نفسه بنفسه في واقعة، هذا التصور الذي لا يمكن أن يُدْرَك إلا بعد أن يتخلص من الجوانب المحددة. فإن تمّ ذلك، فإنه يضع حداً لتلك التجريدات وذلك بفضل ظهوره على شكل كلية Totalität أو تلك حالة الفن الكلاسيكي.

إن ما يميّز الفن الرمزي جوهرياً ـ لأنه يستهلك نفسه في محاولات باطلة للوصول إلى تصورات محضة وحالة من الامتثال مناسبة له ـ هو الصراع بين المضمون (أو: الأساس) الذي لا يزال يتعارض مع المفهوم الحقيقي للمثل الأعلى وبين الشكل الذي لم يعد متجانساً معه. ذلك لأن هذين العنصرين: المضمون والشكل، وإن امتزجا لتكوين كل واحد أحد، لا يتفقان فيما بينهما ولا مع المفهوم الحقيقي للفن؛ وتبعاً لذلك هما يتجهان إلى قطع هذا الاتحاد الناقص. ومن هذه الناحية نستطيع أن نعد الفن الرمزي كله أنه يمثل الصراع المستمر بين هذين العنصرين اللذين للفن، واللذين يسعيان دون جدوى إلى الاتفاق؛ والدرجات المختلفة لتطوره لا تمثل أنواعاً مختلفة للرموز بقدر ما تمثل المراحل المختلفة والأحوال المتوالية لهذا الصراع بين العنصر الروحي وبين الشكل الحِسّي.

والفكرة التي يقوم عليها مبدأ الفن الرمزي يناسبها طريقة التمثل التالية:

فالأشكال المحددة للطبيعة، والأفعال الإنسانية لا تمثل. ولا تعبر عن ذواتها وطابعها الخاصة فقط. كما أنها لا تصور المبدأ الإلهي على أنه حاضر ومرئيّ؛ وإنما يجب عليها أن تلمّح إليه بصفاتها التي لها نسب وتشابه بهذه الفكرة. ولهذا فإن الديالكتيك العام للحياة: المبدأ، النموّ، الموت، والبعث ـ يكوّن الأساس المتلائم للشكل الرمزي بالمعنى الصحيح، لأنه في كل ممالك الطبيعة ومراحل الحياة الإنسانية توجد ظواهر لها نفس التطور كمبدأ لوجودها. ولهذا فإن هذه الظواهر يمكن أن تستخدم لإبراز هذه الفكرة للحواس وجعلها مفهومة؛ إن بين العنصرين: المضمون والشكل قرابة حقيقية. فالنبات يخرج من الحبّ، وينمو، ويزهر ويحمل الثمار، والثمرة تفسد وتنتج نباتاً جديداً. كذلك الشمس تنزل في الأفق إبان فصل الشتاء، وتصاعد إبان الربيع، حتى تبلغ في الصيف ذروة مجراها. إنها تنشر نِعَمها حينئذ على الأرض، أو تحدث أشعتها المحرقة تأثيراً ضاراً أو مدمّراً؛ لكنها بعد ذلك تدخل في مرحلة الانحلال والانحراف. وبالمثل تختلف الأعمار في الحياة: الطفولة، والشباب، والرجولة، والشيخوخة ـ تمثل نفس المراحل المتوالية. وهذه الفكرة تجد لها مسرحاً مناسباً كل المناسبة في بلد بعينه هو مِصْر: إنها تمثل في ظواهر فيضان النيل ونقصانه.

والرموز تنطلق من الواقع المتجلي في الطبيعة ثم تتوسع في فهم هذا الواقع، فتجعله يعبّر عن أفكار معنى بالاستعانة بالمماثلة وقياس النظير. إنها تبدع حينئذ عملاً روحياً يبهر الحواس ويكشف للوعي عن فكرة كلية كامنة في ظاهرة جزئية. وهذه التمثيلات لا تكون بعدُ الشكلُ الحقيقي المطابق المناسب للروح، لأن الفكرة ليست بعدُ واضحة وليست الروح بعدُ حرة. ومع ذلك فإنها أشكال ميزتها أنها تبيّن أنها لم تُخْتَر لتتجلى بنفسها؛ وإنما الهدف منها هو أن تمكن من استبصار أفكار عميقة. إن أمامنا مظهراً مادياً بسيطاً؛ أما العمل الفني الرمزي ـ سواء أقدّم أمام عيوننا ظواهر الطبيعة، أم حاكى الشكل والأفعال الإنسانية ـ فإنه يمثل شيئاً آخر وهو: أفكار لها شبه وقرابة باطنة مع هذه الصور المرئية وعلاقة جوهرية معها.

ولقد استعملت الأعداد كرموز في الفن. فمثلاً العدد ٧ والعدد، ١٢ يردان كثيراً في المعمار المصري، لأن ٧ هو عدد النجوم، ولأن ١٢ هو عدد القمر، أو عدد الأذرع التي يجب أن يرتفع إليها ماء النيل كيما ينشر الخصب في مصر. وفيما بعد عد العدد ١٢ عدداً مقدساً، لأنه يحدد العدد في القوانين الكبرى للعالم، والتي

توقّر بوصفها قوى الحياة العامة في الطبيعة.

وراموز الأعداد هذا قد امتد إلى أساطير أكثر تقدّماً: فمثلاً، أعمال هرقل الاثنا عشر يبدو أنها على ارتباط بأشهر السنة الاثني عشر. صحيح أن هرقل هو البطل مشخّصا في شكل إنسان؛ لكنه يمثل أيضاً معنى مادياً رمزياً إنه تشخيص لمجرى الشمس. أما الأشكال الرمزية المرسومة في المكان فإنها أقل تجريداً: فمثلاً، منحنيات التيه كرمز للمسار الدائري للنجوم.

كذلك الرقصات المقدسة لها معنى مستسر: إنها تمثل، رمزياً، حركات الأجرام السماوية الكبيرة.

الفن المصري أكمل الفنون الرمزية

«وعلينا أن نجد المثل الأكمل لتصور الشكل الرمزي في مصر. إن مصر هي أرض الرمز الذي يهدف إلى اكتناه الروح بذاتها، دون أن يبلغ ذلك في الواقع. ذلك لأن المشاكل ظلت بدون حل، وكل الحل الذي نستطيع أن نقدمه لها يقوم في معرفة أن ألغاز الفن المصري كانت ألغازاً بالنسبة إلى المصريين أنفسهم.

لكن المصريين هم، مع ذلك الشعب الفنان حقاً، لأن الروح عندهم ـ وإن كانت لا تزال حبيسة الواقع الخارجي، فإنها تقوم بمجهود وتبذل نشاطاً لا يعرف التعب من أجل إشباع هذه الحاجة التي تعنّيه: الحاجة إلى التعبير عن فكرة في الخارج بواسطة ظواهر طبيعية، وتشكيل هذه كيما نصنع منها موضوعات للعيان، لا للفكر. بيد أن آثارهم الفنية تبقى مستسّرة وصامتة، وبدون صوت ولا حركة، لأن الروح هاهنا لم تعثر بعد على الحياة الملائمة لها، ولا تعرف بعدُ الكلام بلغة واضحة ومعقولة للروح.

ومصر تتميز بهذه الحاجة وهذا الميل القويّ للروح التي تسعى ـ دون أن ترضي نفسها ـ إلى التجلي، بواسطة الفن، على نحوٍ لا يزال صامتاً، وإلى إعطاء شكل للباطن، وإلى الوعي ـ بواسطة أشكال خارجية ملائمة ـ بحياتها الباطنة وبالحياة الباطنة بوجه عام.

الأهرام

والأهرام تحت أعيننا أبسط صورة للفن الرمزي نفسه. إنها بلورات هائلة

تحتوي في داخلها على شيء مستور تحيطه بشكل خارجي نتيجة الفن؛ حتى إنها لتبدو كما لو كانت لا يقصد بها إلاّ أن تكون غلافاً لذلك الباطن مجرداً من خصائصه الطبيعية المحضة، ولا معنى لها إلاّ من حيث علاقتها بهذا المحتوى.

عبادة الحيوان

لكن لما كان الباطن لا بد أن ينكشف للحواس وأن يتجلى في الطبيعة، فإن المصريين وقعوا في الطرف الأقصى المضاد، أعني أنهم وقعوا في قبضة عبادة الوجود الإلهي الكامن في الكائنات الحية مثل الثور، والقط، وحيوانات أخرى كثيرة. إن للكائن الحسّي طبيعة أسمى من تلك التي للوجود اللاعضوي، لأن الكائن العضوي الحيّ يحتوي على قوة باطنة تتجلى في شكله الخارجي. لكن هذا المبدأ يظل باطناً، وتبعاً لذلك فإنه أمر غامض ومستتّر، وهكذا ينبغي أن نفهم عبادة الحيوانات هاهنا على أنها تأمل لمبدأ باطن يسري في الكائنات، إنه القوة الأسمى من الوجود المادي.

أسطورة أوزيريس

ولد أوزيريس ثم مات مقتولاً، قتله تيفون. لكن أوزيريس يبحث عن عظامه المبعثرة، ويجمعها، ثم يدفنها. ومغزى هذه الحكاية الخاصة بالإله معنى هو أولاً كوني وفيزيائي. ذلك أن أوزيريس هو ـ أولاً ـ الشمس، وحكايته رمز للدورة السنوية لهذا النجم. ومعنى هذه الحكاية ثانياً هو فيضان ونقصان مياه نهر النيل الذي ينبغي عليه أن ينشر الخصوبة في مصر.

وأوزيريس ـ من ناحية أخرى ـ يمثل الإنسان وتاريخه. إن أوزيريس يُعْبَد بوصفه مخترع الزراعة، وتقسيم الحقول، والملكية، والقوانين؛ وعبادته ترتبط إذن بأحداث الحياة الإنسانية، ذات الارتباط الوثيق بالأخلاق والقانون.

كذلك أوزيريس هو القاضي الذي يحاكم الموتى، وهو بهذا يتخذ معنى يتخلص تماماً من الطبيعة التي ينتسب إليها الرمز دائماً في بدايته. وهاهنا نجد أن الروح تعدّ هي ماهية وجوهر الشكل الإنساني الذي يبدأ في تمثيل باطنه الخاص. لكن الروح، في تطورها التدريجي، تصير بدورها صورة للحياة الكونية؛ وهي تمثلها على نحوٍ خارجي تماماً في بناء المعابد، وعدد السلالم وعدد درجات هذه

السلالم، وعدد الأعمدة، وعدد الأتاويه (جمع: تيه) وما فيها من طرقات وثنايا وحجرات.

وهكذا نجد أن أوزيريس، في مختلف أوجه وجوده، هو الحياة في الطبيعة كما أنه الحياة في عالم الروح. وأشكاله الرمزية تمثل ـ جزئياً ـ عناصر الطبيعة، بينما ظواهر العالم الفيزيائي تستخدم رموزاً للأفعال الأخلاقية. وينتج عن هذا أن الشكل الإنساني لم يَعُد ـ كما هي الحال في الفن الهندي ـ مجرد تجسيد وتشخيص؛ ذلك لأن الظاهرة الفيزيائية، هاهنا ـ مع احتفاظها من هذه الناحية بمعنى حقيقي، قد استخدمت من ناحية أخرى كرمز للروح، وفي هذا الشكل الفني الذي فيه تسمو بالروح على الطبيعة، تمثل طابعاً تابعاً. ولهذا فإن الشكل الإنساني يبدأ في الكمال واتخاذ مظهر آخر مختلف تماماً. إنه يكشف في ذلك الميل إلى السمّو وإلى التروحن، وإن كان هذا المجهود لا يصل بعدُ إلى هدفه وهو حرية ما هو روحيّ في ذاته. وبسبب هذا الخلو من الحرية، فإن الشكل الإنساني يبقى بعدُ بدون تعبير حقيقي، وبدون وقار، إنه يظل عملاقاً، جاداً، متحجراً، والسيقان، والأذرع والرأس لا تَتَخلّص من باقي الجسم. إنها مثبتة، مضمونة، بدون رشاقة ولا حركة ولا حياء. وينسب إلى ديدالوس[1] Dédale أنه كان أول من خَلّص الأذرع والأقدام، وأول من أشاع الحركة في الجسم.

أبو الهول

ونحن اليوم ربما نذهب بعيداً جداً في تأويل معاني هذه الرموز، لأن كل هذه التمثيلات تقريباً تتجلى لنا اليوم على أنها رموز. لكن ربما كان معناها مفهوماً عند المصريين. إن الرموز المصرية تحتوي ضمنياً على الكثير من المعاني، لكنها صراحةً لا تحتوي إلاّ على القليل.

إن آثار الفن المصري، في رمزيتها الملأى بالأسرار، تكوّن لغزاً هائلاً هو اللّغز الأكبر. ويمكن أن نقدم تمثال «أبو الهول» على أنه الرمز على هذا الطابع

(١) ديدالوس: معمار، ونحّات، ومخترع بحسب الأساطير اليونانية. وهو الذي بنى التيه للملك مينوس، ملك كنوسوس، الذي حبس فيه مينوتور. وينسب إليه أنه اخترع إنساناً صناعياً يدعى كولوس.

الخاص بالروح المصرية. إن أبا الهول هو في الوقت نفسه رمز الرمزية نفسها. وتوجد في مصر أعداد لا حصر لها من آباء الهول التي تتوالى بعضها في إثر بعض؛ وهي مصنوعة من حجر صلب جداً ومصقول، وتغطيها الكتابات الهيروغليفية. وفي القاهرة (وهو يقصد أبا الهول المجاور للأهرام في الجيزة) يوجد تمثال لأبي الهول في غاية الضخامة، ومخالبه التي تُشبه مخالب الأسد تتجاوز في الطول قامة رجل. إن آباء الهول هذه لها أجسام حيوانات جاثية، جزؤها العلوي منتصب، ويعلوه أحياناً رأس كبش، وفي العادة يعلوه رأس امرأة. إن روح الإنسان تبذل جهدها للخروج من الشكل الغليظ الفنّي الذي للحيوان، دون أن تصل إلى تمثيل كامل للحرية، وإلى شكل مليء بالحياة والحركة، لأن عليها أن تظل بعدُ ممزوجة ومشتركة مع عناصر أجنبية. وهذا الميل إلى الروحانية الواعية بذاتها، لكنها لا تدرك بعدُ. صورتَها الكاملة في موضوع واقعي ـ لا تتأمل نفسها إلاّ في أشياء ذات قرابة معها، مع بقائها أجنبية ـ نقول إن هذا الميل هو الرمزية ذاتها التي متى وصلت إلى آخر درجاتها صارت هي اللغز.

وبهذا المعنى فإن الاسفنكس، في الأسطورة اليونانية، والذي نستطيع بحق أن نفسره رمزياً ـ يبدو على شكل الوحش الذي يقترح ألغازاً. لقد وضع الاسفنكس هذا السؤال المُلْغِز: مَنْ ذا الذي في الصباح يمشي على أربع أقدام، وفي الظهر على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟ وقد وجد أوديب هذا الحلّ البسيط جداً: إنه الإنسان، وألقى بالوحش من أعلى الصخور. وتفسير الرمز موجود في «الصورة» Idee التي توجد في ذاتها وتعي ذاتها: أعني في الروح. وعلى هذا النحو فإن النقش اليوناني المشهور يقول للإنسان: «اعرف نفسك بنفسك». إن نور الوعي هو الشعلة التي تمكن من إدراك «الصورة» Idee من خلال الشكل المحسوس الملائم لها كل الملاءمة، وفقط في هذا الوجود الخارجي تتجلى الروح لنفسها.

المسلة

ومن أبرز أنواع المعمار في مصر: المسلّة. وهي تكوّن حلقة وسطى بين المعمار وبين النحت. إنها لا تستمد شكلها من الطبيعة العضوية الحية، ولا من المملكة النباتية أو الحيوانية أو من شكل الإنسان، ذلك لأن شكلها منتظم تماماً. ثم إنه لا يقصد منها أن تكون مقرّاً أو معبراً. إنها تبدو بشكل حرّ ومستقل، وتستمد معناها من أشّعة الشمس. وبلنيوس Plinius (التاريخ الطبيعي.. ٣٦: ١٤،

٣٧ : ٨). قد نسب هذا المعنى إلى المسلّة. ذلك أن المسلاّت كانت مكرّسة لإله الشمس الذي منه تلقت الأشعة التي كان عليها أن تمثلها في الوقت نفسه.

تمثالا ممنون

وتمثالا ممنون، في مدينة طيبة، كان لهما شكل إنساني. وقد شاهد اسطرابون Strabon واحداً منهما لا يزال محتفظاً بشكله تماماً، وكان منحوتاً من حجر واحد بينما الآخر الذي كان يرنّ عند طلوع الشمس فإنه لم تكن له هذه الخاصية آنذاك إذ كان قد فقدها. لقد كانا شكلين إنسانيين عملاقين جالسين، وكانا من الفخامة والتكتل بحيث ظهرا غير عضويين ومعماريين أخرى من أن يكونا تمثالين منحوتين. وتبعاً لما يقوله هرت Hirt («تاريخ العمارة»، جـ١، ص٦٩) فإن التمثال العملاق الذي كان يرنّ، والذي قاله عنه باوسنياس Pausanias إن المصريين كانوا يعتبرونه صورة لفمنوف Phamenoph، لم يكن يمثل إلهاً، بل كان بالأحرى يمثل ملكاً مثل أوسومندياس Osymandias وغيره. ومع ذلك فينبغي أن ينظر إلى هذه التماثيل على أنها تمثل شيئاً عاماً. لقد كان المصريون والأحباش يعبدون ممنون، ابن الفَجر، وكانوا يقدمون إليه القرابين في الوقت الذي كانت فيه الشمس ترسل أول أشعتها التي بتأثيرها كان التمثال يرنّ ويتكلم من أجل تحية العابدين. وهكذا فإن أهمية هذا التمثال الرنّان لا تأتيه فقط من شكله، بل وأيضاً من طبيعته الحية، ذات الدلالة والمعنى والكشف، والغارقة في الرموز.

الفصل الثاني

الفن الكلاسيكي

تمهيد

الوحدة بين المضمون وبين الشكل المناسب له ـ تمثل المرحلة الوسطى في الفن. ولقد سعى الفن الرمزي إلى تحقيق هذه الوحدة، ولكنه لم يفلح في ذلك. وإنما الفن الكلاسيكي هو الذي استطاع تحقيق هذه الوحدة ذلك أنه في الفن الرمزي لم تكن الروح واضحة لنفسها؛ وتجليها الخارجي لم يَبْدُ أنه صادر عنها. إن المعنى لم يكن في الشكل إلاّ جزئياً وكان التطابق بين الموضوع والشكل غير كامل. والوجود الخارجي، وهو لا يزال أجنبياً عن المضمون، قدّم نفسه هو، بدلاً من أن يقدّم معناه. ولكي يكشف عن معناه كان لا بد من ضغط عنيف عليه.

أما في الفن الكلاسيكي فإن «الأنا» ينفصل عن الروح الكلية: في المعرفة والإرادة، في التصورات، في عواطف الإنسان وأفعاله. هنالك تتجلى الذاتية بما هي ذاتية، لأنها تترك المضمون الموضوعي والحقيقي الذي للروح، ولا تصبح حينئذ على علاقة إلا مع ذاتها. والشخص إذا ما ارتفع هكذا فوق المبدأ الجوهري للأشياء، فإنه يحقق فردانيته الخاصة.

والخاصية الجوهرية للفن الكلاسيكي هي التداخل التام بين الروحي وبين شكله الطبيعي.

وتبعاً لذلك فإن الفن الكلاسيكي بحسب جوهره لا يمكن أن يكون رمزياً، وإن كان من الممكن أن يحتوي هاهنا وهاهناك على عناصر رمزية فمثلاً الميثولوجيا اليونانية، من حيث أن الفن يستخدمها، تمثل بطابع المثل الأعلى للفن، على الرغم مما يبقى هناك من بقايا للرمزية.

الفن اليوناني بوصفه الوجود الفعلي للمثل الأعلى الكلاسيكي

أما فيما يتعلق بالتحقيق التاريخي للفن الكلاسيكي، فليس من شك أنه إنما وجد عند اليونان. «إن الجمال الكلاسيكي بمداه اللامتناهي في المضمون، والمادة والشكل هو الهبة التي منحت للشعب اليوناني؛ ويجب علينا أن نوقر هذا الشعب لأنه أنتج الفن في أسمى حيويته. إن اليونانيين، من حيث واقعهم المباشر، عاشوا في الوسط السعيد للحرية الذاتية الواعية بذاتها وفي الجوهر الأخلاقي. إنهم لم يستمروا في الوحدة الشرقية غير الحرة، التي نتيجتها هي الاستبداد الديني والسياسي، حيث ينحلّ الفرد العديم الذاتية في الجوهر العام أو في أي جانب منه، لأنه لا يبقى له بوصفه شخصاً ولا مستقر له؛ كذلك لم يمضوا في ذلك التعمق الذاتي، الذي فيه ينفصل الشخص المفرد عن الكل وعن العام ابتغاء أن يؤكد ذاته في باطنه من أجل ذاته هو، ولا يصل إلى الاتحاد من جديد بما هو جوهري إلاّ بالعود الأسمى إلى الشمول الباطن لعالم روحي. وإن كان الفرد في الحياة اليونانية الأخلاقية مستقلاً بذاته وحرّاً في ذاته، دون أن يبتعد بنفسه، مع ذلك، عن الاهتمامات العامة القائمة في الدولة الفعلية، وحضور الحرية الروحية في الحاضر الراهن. إن الشأن العام في الأخلاق والحرية المجردة للشخص في الباطن والخارج قد بقيا في انسجام لا يعكره شيء، وفقاً لمبدأ الحياة اليونانية، وذلك في الوقت الذي فيه لم يبرز استغلال ما هو سياسي ضد أخلاقية ذاتية مختلفة؛

والشعور الجميل، والمعنى والروح لهذا الانسجام يسود كل الانتاجات التي فيها الحرية اليونانية صارت واعية نفسها وتجلت فيها ماهيتها. ومن هنا فإن نظرتها إلى العالم كانت الوسط الذي فيه بدأ الجمال حياته الحقيقية ومملكته الناصعة؛ الوسط المليء بالحيوية الحرة التي ليست موجودة بشكل مباشر وطبيعي فقط، بل كانت نتاج العيان الروحي، وتجلت بواسطة الفن، الوسط لتنشئه التأمل وأيضاً في الوقت نفسه لعدم التأمل الذي يعزل الفرد، والسلبية والألم والشقاء التي تعيد الوحدة والتصالح؛ الوسط الذي هو ـ شأنه شأن الحياة بوجه عام ـ نقطة عبور، حين يصل إلى قمة الجمال مروراً بنقطة العبور هذه، ويصبح في شكل فرديته روحياً عينياً وغنياً، إلى درجة أن كل النغمات تندرج فيها... وبهذا المعنى فإن الشعب اليوناني، حتى في آلهته، قد صار ذا وعي حِسّي وعياني وتصوّري، وعن طريق الفن أعطى لنفسه وجوداً مطابقاً تماماً للمضمون الحقيقي. وبفضل هذا

التوافق الكامل، الموجود في الفن وفي الميثولوجيا اليونانية، كان الفن في بلاد اليونان، هو التعبير الأسمى عن المطلق. والديانة اليونانية هي ديانة الفن، بينما في العصر الثاني، الفن الرومنتيكي وإن كان هو الآخر فناً حقاً، فإنه يكشف عن شكل آخر للوعي، أعلى من أن يستطيع الفن تمثيله»[1].

الآلهة في الفن الكلاسيكي

وأول ما يتجلى في الآلهة كما يتصورهم الفن الكلاسيكي، هو فردانيتهم الروحية، الثابتة، الجوهرية. فبعيداً عن عالم المظاهر حيث يسود الشقاء والحاجة؛ وبعيداً عن الاضطراب الذي يرتبط بالسعي وراء المصالح الفانية، فإن الآلهة، وقد انحازوا إلى داخل نفوسهم، يستندون إلى كليتهم الخاصة بهم بوصفها القاعدة الأبدية التي يجدون فيها الراحة والصفاء.

ولهذا السبب تتجلى الآلهة قوى خالدة، يسمو جلالها فوق كل أحوال الوجود الجزئي؛ إنهم متحررون من كل اتصال بما هو أجنبي وخارجي، ولا يتجلون إلا في طبيعتهم الثابتة واستقلالهم المطلق.

لكن، من ناحية أخرى، ليس هؤلاء الآلهة مجرد تجريدات وعموميات روحانية ومثل عليا كلية؛ بل هم أيضاً أفراد حقيقيون، ومن هذه الناحية فإن كل واحد منهم يبدو أنه المثل الأعلى الذي يملك في ذاته الحقيقة الواقعية، والحياة، وبالتالي يملك طبيعة محدّدة، أي - بوصفه روحاً - يملك خَلْقاً، لأنه بدون خَلق لا يمكن أية فردانية أن تتجلى.

بيد أن الخلق المحدد للآلهة ليس في ذاته روحياً خالصاً. بل هو يتجلى على نحوٍ أظهر على شكل خارجي وجسماني يتوجه إلى العيون كما يتوجه إلى الروح.

ومنذ اللحظة التي لا يعود فيها هنا الجمال يمثل أشكال الطبيعة الفيزيائية أو الحيوانية بوصفها تشخيصات للروح، وإن الروح نفسها على شكل مطابق، فإن هذا الجمال لا يقبل العنصر الرمزي وفقط حين يكون مستعاراً من الطبيعة. والتعبير الحقيقي هو الشكل الإنساني، إذ هو وحده الذي يناسب الروح، من حيث أن الروح تتحقق فيه وتسري في كل أجزائه.

---

(1) هيجل: «علم الجمال» جـ١ - جـ٢، طبعة Reclam ص٤٦١ - ٤٦٢.

كذلك ينبغي ألا يتخذ الجمال الكلاسيكي طابع السامي؛ لأن الموجود الكلي المجرد الذي لا يتضمن في ذاته أيّ تحديد جزئي، ويرفض وينكر الجزئي، وبالتالي كلّ تجسّد ـ هو وحده الذي يكشف عن السامي. أما الجمال الكلاسيكي فإنه يدرج الفردية الروحية في حضن الواقع المحسوس. إنه يعبّر عن الباطن بواسطة المظهر الخارجي.

لكن لما كان الآلهة يحتفظون ـ على الرغم من خلقهم المحدد ـ بطابعهم الكلي والمطلق فإن استقلال الروح يجب أن يتجلى ـ عند تمثيلهم ـ بمظهر السكون والأمان الذي لا يتزعزع.

ولهذا نشاهد في الفردانية العينية للآلهة ذلك المثل والسمّو اللذين يعلنان عن كونهم لا شأن لهم بالوجود الفاني. إن الوجود المطلق، لو كان صافياً محضاً، متحرراً من كل تحديد، فإنه يؤدي إلى السامي؛ لكن الروح، في المثل الأعلى الكلاسيكي، وهي تتحقق وتتجلى على شكل محسوس هو صورتها الكاملة، وأسمى ما فيها ـ تبدو وقد ذابت في جمالها وغاصت كلها فيه. وهذا هو ما يجعل من الضروري في تمثيل الآلهة التعبير عن العظمة والسمّو الجميل الكلاسيكيين. إن الجدّ الأبديّ. والسكون الذي لا يتزعزع يسودان جباه الآلهة وينتشران في كل أشكالهم.

وهم في جمالهم يبدون كما لو كانوا قد سَمَوا فوق وجودهم الجسماني. وبهذا يتجلى عدم الاتفاق بين العظمة السعيدة التي تقيم في روحانيتهم، وبين جمالهم الخارجي الجسماني. إن الروح تبدو وقد غاصت في الشكل الحِسّي، وكلها في الوقت نفسه مستغرقة في ذاتها خارجاً عنها. ويبدو كما لو كان الإله الخالد يختلط بالناس الفانين.

ومع ذلك فإننا نشاهد أن هذا الكل المنسجم يخفي سلباً. إنه مسحة من الحزن في وسط العظمة، استشعرها الحكماء في حضرة الآلهة الآمنين، على الرغم من جمالهم الكامل وما يحيط بهم من سحر. إنهم في هدوئهم وصفائهم لا يستطيعون الاستسلام للسرور والاستمتاع والإرضاء. إن سلام الأبدية يجب ألا ينزل إلى درجة الضحك واللطافة اللذين يولدهما الرضا عن النفس. إن الرضا الحقيقي هو الشعور المتولد عن الاتفاق الكامل بين ذاتيتنا الفردية وبين موقفها الراهن، سواء أكان هذا الموقف راجعاً إلى البخت، أم كان راجعاً إلينا نحن. فنابليون ـ مثلاً ـ لم

يشعر أبداً بالرضا العميق إلاّ حين كان يحدث شيء يسخط منه كل الناس، ذلك لأن الرضا الحقيقي ليس شيئاً آخر غير الموافقة الباطنة التي يعطيها المرء لنفسه ولأفعاله أو مجهوداته الشخصية وأدنى درجاته هو هذا الشعور الاعتيادي بالرضا الذي يمكن أن يشعر به كل أنسان عادي. وهذا الشعور والتعبير عنه لا يمكن أن يليق بالآلهة الخالدين في الفن الكلاسيكي. إن الجمال الحرّ الكامل لا يستطيع أن يقنع بهذا الاتفاق مع الوجود المحدد المتناهي؛ وفردانيته بالمعنى الأخلاقي والفيزيائي، وإن كانت ذات طابع خاص محدّد، لا توجد حقاً إلاّ ككلية حرة، وروحانية قائمة في داخل نفسها.

وهذا الطابع من العموم في الآلهة اليونانيين هو ما عُبِّر عنه بـ: البرود. ومع ذلك فإن هذه الأشكال ليست باردة إلاّ بالنسبة إلى الشعور الحديث الأجنبي عن اللامتناهي؛ أما إذا نظر إليها في ذواتها، فإن فيها حرارة وحياة. والسلام الذي ينعكس في الشكل الجسماني إنما يصدر عن كونه ينفصل عن المتناهي؛ إنه يصدر عن عدم اكتراثه بكل ما هو فانٍ وعابر. إنه إله لا يحزن ولا يتألم، لكنه إله للأرض وللعالم الفاني. وهكذا تنظر الروح بعين هادئة وغير مكترثة ـ إلى الموت، والقبر، والدمار، والوجود الفاني، لأنها كلما كانت أعمق وعياً بذاتها، فإنها تدرك أن هذا السلب هو أمر ملازم لجوهرها. أما في هذه الموجودات الإلهية، فإنه كلما تجلت الحرية والجهد الروحيان في الخارج، ازداد التعارض بين طابع العظمة وبين الشكل الجسماني المحدّد بأن هذه الآلهة السعيدة تشكو من كونها سعيدة كما تشكو من أن لها أجساماً. وإننا نقرأ في ملامحها المصير الذي يبهظ رؤوسها، والذي كلما ازدادت قوّته برز هذا التناقض بين العظمة والجزئية، بين الروحانية والواقع المحسوس؛ وهو ما يؤدي بالفن الكلاسيكي إلى الدمار.

نهاية الفن الكلاسيكي

لقد كان الهدف الأعلى للحضارة اليونانية هو حياة الدولة، ومصلحة المدينة، والأخلاق الجمهورية، والغيرة الوطنية عند المواطنين. لكن حياة الدولة، شأنها شأن كل شكل جزئي في العالم الواقعي، لا يمكن أن تستمر إلاّ لمدة محدودة.. وليس من الصعب أن نبرهن على أن مثل هذه الدولة، مع نوع الحرية التي كانت الأساس فيها، والتي كان فيها المواطنون متساوين لا ميزة لأحد على غيره، والتي كانت تمنح المواطنين أكبر تأثير في الشؤون العامة ـ لا يمكن أن تكون إلا

صغيرة وضعيفة؛ ولا بد لها أن تدمر نفسها بنفسها بأيديها، وأن تنجرّ في السيل العام الذي يجرف الجماعات الإنسانية. ذلك لأن في هذه الهوية بين الحياة الخاصة والحياة العامة لا يعترف بحقوق الفرد. والكابح الفردي لا يجد أيّ مكان له كيما يتطور تطوراً شرعياً ومسالماً. لقد فصل من الخير العام الذي لا يرحب به، فصار طموحاً طبيعياً؛ فلما شعر بأنه مكبوت ومضغوط عليه، فإنه سعى إلى أن يشق لنفسه طريقاً مستقلاً، وراح ينشد تحقيق غاياته الخاصة، المختلفة عن خير المجتمع. وبهذا عمل على تدمير الدولة، وسعى إلى مقاومتها بقوته الشخصية. ومن ناحية أخرى استيقظت في داخل هذه الحرية نفسها ـ الحاجة إلى حرية أسمى من أجل الفرد الذي يريد أن يكون حرّاً ليس فقط في الدولة بوصفها شمولاً واقعياً ومؤسّساً، وفي الأخلاق والتشريع الوضعي، بل وأيضاً في عالمه الباطن. إنه يريد أن يستمد من ذاته وأن يتعرف في ضميره ووعيه قاعدة الخير والحق. وهكذا يصل الإنسان إلى الشعور الباطن بحقيقته الواقعية وبقيمته الشخصية. وبهذا يتجلى انفصام جديد بين هدف الدولة وبين هدف الفرد الحرُّ، في نظره هو وبفضل طبيعته هو. ومثل هذا التعارض قد بدأ يظهر في زمان سقراط، حينما أدت الشهوات الأنانية وألوان الجنون، وانفلات الديمقراطية والديماجوجية ـ إلى زعزعة الجمهورية، إلى حد أن رجالاً مثل اكسينوفون وأفلاطون قد شعروا بالغثيان بسبب ما شاهدوا من أحوال وطنهم، وخصوصاً إدارة الشؤون العامة بأيدي أناس مستهترين وطمّاعين.

والطابع العام لهذا العصر الانتقالي يفسَّر إذن بالتقابل الذي انفجر بين الروح التي تعي حريتها وبين الوجود الخارجي. إن الروح، بانفصالها عن عالم لم تعد تجد نفسها فيه، قد صارت وجوداً مجرداً. بيد أن الأمر هاهنا لا يشبه وحدة الوجود الشرقية. بل الأمر على العكس: فإن الذات الحقيقية هي التي وعت نفسها وأخرجت من ضميرها هي كل الحقائق الكلية للفكر: الحق، الخير، الأخلاق، لا ككاشوف أتت من الخارج، بل كتصورات تصورتها هي واعتقادات راسخة.

المعمار اليوناني

١ ـ العمود

من أبرز مميزات المعمار اليوناني: العمود.

والغرض من العمود هو الحمل؛ وعلى الرغم من أن صفّاً من الأعمدة موضوعة بعضها إلى جنب بعض في خط مستقيم، يرسم حداً، فإنه مع ذلك لا يكوّن محيطاً مثلما يفعل الحائط أو السور الحقيقي، بل هو بعيد من الحائط بالمعنى الحقيقي وينتصب بكل حرية. ولما كان الحمل هو الغرض الوحيد من العمود، فإن من المهم قبل كل شيء أنه فيما يتعلق بالحمل الذي يستند على العمود، فإنه يجب ألا يكون قوياً جداً، ولا ضعيفاً أبداً، وألا يبدو على العمود أن الحمل يسحقه، كما لا ينبغي أيضاً أن يبدو العمود وكأنه من خفة الحمل يصّاعد نحو الأعالي بخفّة بالغة، وكأنه يتلاعب بحمله.

وكما يتميز العمود من الجدار أو السور الذي يكوّن محيطاً. كذلك يتميز من السارية. ذلك أن السارية تغوص مباشرة في الأرض هناك حيث يوضع فوقها حِمْل. ولهذا السبب فإن طول السارية ونقطة انطلاقها ومظهرها تبدو ناتجة عن تحديد سلبي بشيء آخر غيرها، بأمور عارضة لا تتوقف عليها. أما بالنسبة إلى العمود، فإن البداية والنهاية هما تحديدان ينبثقان من طبيعة العمود نفسه ولهذا السبب يجب أن يكونا عنصرين خاصّين؛ ولهذا السبب فإن العمود الذي يبدعه المعمار الجميل، إذا وصل إلى تمام نضوجه، يملك قاعدة وتاجاً. صحيح أن الأعمدة التي تكوّن جزءاً من الطراز التوسكا ليست لها قواعد ويلوح أنها تنبثق من الأرض مباشرة ولهذا فإن ارتفاعه يبدو عَرَضياً تماماً: فلا يعرف المرء إلى أي عمق غاص العمود في الأرض تحت ثقل الحِمل الذي يحمله. وحتى لا تظهر بداية غير محددة وعرضية، تعطي قدرة يستند إليه ويكوّن اطلاق البنية الظاهرة لبراعه وكأن الفنان يريد أن يقول: العمود يبدو من هنا؛ ومن ناحية أخرى يريد أن يبيّن صلابة العمود ابتغاء أن يشيع فينا الطمأنينة. ولهذا السبب فإن الفن يختم العمود بتاج يقصد به إلى بيان أن العمود صنع من أجل أن يكون حاملاً، كما أنه يبدو أنه يعني أن العمود ينتهي هاهنا. فبإعطاء طابع مقصود للبداية والنهاية يمكن إدراك معنى القاعدة والتاج. إن لهما نفس المعنى الذي للايقاع في الموسيقى. إن من الممكن أن يختم الكتاب دون أن نكتب: «انتهى الكتاب»، كما يمكن أن نبدأه دون أن نبرز الحرف الأول فيه؛ ومع ذلك فإن الكتب، خصوصاً في العصر الوسيط، كانت الحروف الأولى فيها تكتب بحلية، وأواخرها تزيّن بزينة، من أجل إبراز نقطة البدء والختام في الكتب.

وإلى جانب القاعدة والتاج، ثم خصائص أخرى للعمود: منها أن يكون اسطوانياً، ذلك أن العمود يجب أن يأخذ شكلاً دائرياً، وذلك لإبراز حريته تجاه محيطه. والخط المستدير هو أبسط الخطوط، وأدقها وأكثرها انتظاماً، ويكفي نفسه بنفسه والعمود بشكله الأسطواني يبين أنه لا يقصد به هو وعدة أخرى مضمومة بعضها إلى بعض أن يكون سطحاً مستوياً مثل القضبان التي تتقاطع بزاوية قائمة وتصف بعضها إلى جوار بعض فتكوّن جدراناً أو حواجز. وإن الغرض من العمود هو أن يكون حاملاً، لحسابه الخاص، لا من أجل غيره.

وابتداء من الثلث الأعلى يأخذ العمود في الانكماش: أن حجمه وسمكه ينقصان ـ والسبب في هذا هو أن ثلثيه السفليين يجب أن يكونا حاملاً للثلث العلوي، وهذه الضرورة الميكانيكية يجب أن تبرز بوضوح دون أن تحتاج إلى جهد في التفسير.

وأخيراً نشاهد في الأعمدة أحياناً كثيرة مجاري عمودية الغرض منها هو ـ من ناحية ـ تصحيح بساطة الشكل بإحداث بعض التنوع؛ ومن ناحية أخرى: من أجل إظهار الأعمدة ـ حين يكوّن ذلك ضرورياً ـ أكثر سمكاً مما هي عليه في الواقع.

طُرُز الأعمدة

وللأعمدة اليونانية طُرُز ثلاثة: هي: الأيوني، والدوري، والكورنثي. وجمالها لم يَفُقْه أي طراز آخر من الأعمدة حتى اليوم.

والطراز الدوري يتميّز بثقل الشكل: وذلك لأن ما يسود في هذا الطراز هو العنصر المادي بكل ثقله، ويتجلى في النسب بين الارتفاع والعَرَض. والمعمار الدوري يتميز بأنه يقترب ـ أكثر من الطرازين الآخرين ـ من البساطة الأولية للمباني التي من خشب، والأعمدة الدورية لا توجد لها ـ في الغالب الأعم ـ قواعد، وإنما تقوم مباشرة على الأرض أو البنية التحتانية. والتاج فيها مصنوع من شعار ودائريات. وجذع العمود إما أنه أملس، وإما أنه تشقه مجار مسطحة في الثلث الأسفل، وغائرة جداً في الثلثين العلويين. أما المسافة بين الأعمدة فإنها في أقدم الآثار ضعف سُمْك العمود.

وثم خاصية أخرى بها يقترب المعمار الدوري من الأبنية الخشبية، وهي

الترجليف[١] triglyphes والميتوب métopes والترجليف تكوّن جزءاً من الافرين على شكل قطوع منشورية منقوشة في رؤوس قضبان الارشتراق، التي تحمل الهيكل الخشبي للسقف، بينما الميتوب مهمتها هي ملء الفراغات بين القضبان، وهذه الفراغات لها شكل مربع في المعمار الدوري. وكانت الميتوب غالباً ما تُزَيّن بالنحوت البارزة.

وإذا كان الطراز الدوري يسعى خصوصاً إلى أن يهب مبانيه رسوخاً قوياً، فإن الطراز الأيوني يتميز بالمزيد من المرونة والرشاقة والأناقة هذا مع عدم التخلي عن البساطة. وارتفاع العمود يزيد بمقدار سبع إلى عشر مرّات عن القُطر السفلي، ويتوقف خصوصاً ـ في رأي ڤتروڤيوس Vitruvius ـ على المسافات بين الأعمدة، فإن الأعمدة تبدو أكثر نحولاً كلما كانت المسافات بين الأعمدة أكبر.

وما يميز الطراز الأيوني من الدوري أيضاً هو أن جذع العمود الأيوني ـ بخلاف العمود الدوري ـ لا يستند مباشرة على الأرض أو البنية التحتانية، بل له قاعدة مكوّنة من عدة أجزاء. وفي الجذع الأيوني ٢٤ قناة واسعة، وهو يتصاعد نحيلاً ومرناً، ويتقلص قليلاً صوب التاج. ومن هذه الناحية فإن المعبد الأيوني في أفسوس يتعارض تماماً مع المعبد الدوري في بيستم Paestum.

والتاج الأيوني يتميز بالتنوع والجمال والأناقة. إنه لا يتكون فقط من لفّة bourelet منحوته وعُصيات وشفرات، بل يلقى أيضاً، عن يمين وشمال التواءات حلزونية، وفي الجانب توجد زينة على شكل لفّة، ومن هنا جاءت تسميتة بأنه التاج ذو اللفّة.

ونظراً إلى هذا النحول وهذه الزينة في الأعمدة، فإن المعمار الأيوني يحتاج إلى هيكل من الألواح أقل ثقلاً، وهذا ما يزيد في لطف أبنيته. وهو أبعد من المعمار الدوري عن الأبنية الخشبية، فلهذا يستغني عن الترجليف والميتوب في الفريز الناعم، ويضع مكانها جماجم حيوانات الأضاحي مجموعة في باقة من الأزهار، بينما رؤس القضبان يحل محلها فكوك هذه الحيوانات.

---

(١) الترجليف: حلية في الافريز الدوري تتألف من علاقتين محفورتين في الفراغ ومن نصف علامتين (على الحوافي) وتتبادل مع الميتوب.

والميتوب هو فصلة تفصل بين ترجليفين في افريز دوري، وتوجد فيها عادةً بلاطة منحوتة.

أما الطراز الكورنثي فيقوم على نفس الأساس الذي يقوم عليه الطراز الأيوني، مضيفاً إلى نحول الأيوني جلالاً ملينا بالذوق وثراءً هائلاً في الزينة والعمود الكورنثي يزيد في الارتفاع عن العمود الأيوني، لأن تاجه أكثر ارتفاعاً، ولهذا يبدو أكثر غنى. ذلك أن ارتفاع التاج في العمود الكورنثي يبلغ ١/٨ من قطره السفلي، وله في أركانه الأربعة زينات أنيقة على شكل حلزوني، والجزء السفلي منه مزين بورقة الأكنثا (شوكة اليهود) acanthe. ولليونانيين أسطورة لطيفة في هذا الشأن. وهي أنه لما توفيت فتاة صغيرة رائعة الجمال، فإن مربّيتها جمعت كل لعبها ووضعتها في سلة، ثم وضعت هذه السلة فوق قبر الفتاة؛ وهنالك نبتت في الحال شجرة أكنثا، مالت أوراقها فوق السَّلة محيطة بها من كل جانب. ونتج عن ذلك شكل اتخذ نموذجاً لتاج عمود.

النحت

النحت في نفس الدرجة التي للمعمار، لأنه يشكِّل العنصر الحِسّي، أي المادة في شكلها المادي، الممتد؛ لكنه يتميز منه مع ذلك من حيث أنه لا يعمل في المادة اللاعضوية كشيء أجنبي عن الروح، من أجل أن يجعل منها محيطاً مناسباً لاستعماله، مقتصراً على كسوتها بأشكال غرضها خارج عنها. وإنما يمثل النحت ـ على العكس من ذلك ـ الوجود الروحي نفسه، الذي يجد غايته في داخل ذاته، الحر، المستقل، في مفهومه هو نفسه؛ وهذا في شكل جسماني يلائم جوهرياً فردانيته: إنه يقدم للنظر الحدّين معاً: الجسم والروح، بوصفهما يشكلان كلاً أحداً لا انفصام له. ومن هنا فإن النحت يتحرر من المصير المفروض على المعمار، أعني أن يكون للروح مجرد محيط مادي. إنه يوجد بذاته ولذاته.

إن النحت يمثّل عودة الروح إلى ذاتها ابتداءً مما هو متكتل ومادي. ومع ذلك فإن الروح، في النحت، لا تعبّر بعدُ، على نحوٍ لا مادي خالص، لأنها تحتاج، كيما تحقق ذاتها بشكل متجانس، إلى غلاف جسماني، والفن المدعو إلى تزويدها بهذا الغلاف، أعني النحت سيمثل الفردية الروحية على شكل مظهر مادي مباشر لأنه إذا كانت الروح تعبر عن نفسها في الخارج بواسطة القول أو اللغة، فهذا التعبير الخارجي أو الموضوعي، بدلاً من أن تكون له قيمة الماديّ العيني المباشر، ليس بالنسبة إلى الروح إلاّ وسيلة للاتصال بواسطة الصوت، أما الحركة أو اهتزاز الجسم كله أو عنصر مجرد يمثله الهواء. أما الجسمية المباشرة فهي ـ على عكس

ذلك ـ تلك التي تمثلها المادية المكانية، الحجر مثلاً أو الخشب أو الطين الصلصال، وبالجملة كل ما هو ممتد في المكان ذي الأبعاد الثلاثة. بيد أنه بواسطتها يحقق النحت ما هو روحي في شموله المكاني.

ومع ذلك فإن ثمت ارتباطاً بين النحت وبين المحيط ـ فنحن لا نبدأ بتحقيق العمل الفني، كيما نبحث فيما بعد عن المكان الذي نضعه فيه؛ وإنما ينبغي أن يتصور العمل الفني المنحوت في علاقاته المستقبلة مع محيط خارجي معين، ومع ترتيبه وشكله المكاني. ومن هذه الناحية توجد رابطة دائمة بين النحت وبين الأماكن المعمارية. ذلك أن التماثيل يقصد بها أولاً إلى أن تكون صوراً منصوبة في المعابد أو في داخل مشكاة، مثلما أن التصوير في الكنائس المسيحية يزود بالصورة التي تزيّن المذابح. ونفس هذه العلاقة توجد بين أعمال النحت وموضعها في المعمار القوطي. ومع ذلك فإن المعابد والكنائس ليست الأماكن الوحيدة القابلة لأن تكون مواضع للتماثيل أو النحت البارز؛ بل يمكن أيضاً استخدامها لتزيين القاعات والسلالم والحدائق والميادين العامة، والأبواب، والأعمدة وأقواس النصر، الخ؛ وكل تمثال يتطلب قاعدة على ارتباط بالأرض التي يقام عليها.

تلك هي العلاقات بين النحت وبين المعمار.

أما فيما يتعلق بالعلاقات بين النحت وسائر الفنون، فإن الشعر والتصوير هما وحدهما من بين الفنون ما يقبل المقارنة مع النحت. فسواء تعلق الأمر بتمثال منعزل واحد أو بمجموعة من التماثيل، فإننا أمام الشكل الروحي في جسمانيته المليئة الكاملة، أي أمام الإنسان بما هو إنسان. إن النحت يلوح أنه أصدق تمثيل لما هو روحي، وأنه الأكثر انطباقاً على الطبيعة، بينما الشعر والتصوير يبدوان غير طبيعيين، لأن التصوير يستخدم السطح وحده، بدلاً من المجموع الحِسّي للمكان الذي شغله فعلاً الشكل الإنساني وسائر موضوعات الطبيعة، كما أن اللغة أقل تعبيراً عما هو جسماني، لأنها إنما تقدر فقط على أن توصل ـ بالصورة ـ الامتثالات المتعلقة به.

هذا هو ما يبدو في الظاهر؛ لكن العكس هو الصحيح. لأنه إذا كانت الصورة المنحوتة يبدو أن لها الحق في التباهي بطبيعتها، فإن هذا الخارج الجسماني وتلك الطبيعة، متمثلة في المادة الثقيلة لا تعبران عن طبيعة الروح من حيث هي روح. ذلك أن هذا الأمر لا يمكن الحصول عليه إلاّ بالأقوال والأفعال

التي تكوّن نموّ الروح وتكشف عنها كما هي في الواقع.

ومن هذه الناحية يمكن، بل يجب أن يعدّ النحت أدنى مرتبة من الشعر. صحيح أننا لا نجد في الشعر ذلك الوضوح التجسيمي الذي به يعبّر النحت عما هو جسماني. لكن الشعر يستطيع هو الآخر أن يصف شكل الإنسان وخصائصه الخارجية، وشعره؛ وجبهته وخديه وقامته وملابسه ووَضَعاته، الخ. لكن إذا كان هذا الوصف ليس فيه نفس الدقة التي في الصورة المجسّمة، أي المنحوتة، فإن من الممكن تكملة ما ينقصه بواسطة مجهود من التخيّل الذي لا يحتاج ـ من أجل مجرد التمثيل ـ إلى الدقة المحكمة، بل يهدف خصوصاً إلى أن يصور لنا الإنسان وهو يعمل، مع بواعثه وعواطفه وأقواله وكل ما يكشف عما في باطنه وكل تصرفاته الخارجية. وهذا هو ما يعجز النحت عن القيام به، لأنه عاجز عن التعبير عن الباطن وما يجري في داخل النفس وعن العواطف بوجهها الخاص بها، أو عن سلسلة من التعبيرات الخارجية، كما يفعل الشعر، إن كل ما يستطيع النحت التعبير عنه هو الجانب العام في الفردانية، بقدر ما يتجلى خارجياً في الجسم، والوضعات poses غير المتصلة كما توجد في لحظة بعينها، من دون حركات ولا تقدم في الفعل.

ومن هذه الناحية أيضاً فإن النحت في مرتبة أدنى من التصوير. إذ بفضل ألوان الوجه وتلاعب الضوء والظل، يتجلى التعبير عن الروح على نحو أدق وأكثر حيوية في التصوير منه في النحت. وهذا ليس فقط بمعنى الدقة المادية الخالصة، بل وأيضاً وخصوصاً بمعنى التجلّي في الهيئة وفي المرض.

النحت هو فن المثل الأعلى الكلاسيكي

والنحت هو الفن الذي يحقق المثل الأعلى الكلاسيكي إلى أعلى درجة. ذلك أن الشكل المنحوت يجب أن يكون من نتاج الخيال المفكّر، وأن يصرف النظر عن كل عوارض الذاتية الروحية والشكل الجسماني، وعن كل إشارة ذاتية إلى خصائص معينة، وعن كل عاطفة، وعن كل بحث عن اللذة، وعن التنوع، وعن الاختراعات العامة، الخ. ذلك لأنه ليس تحت تصرف النحّات ـ من أجل أسمى مبدعاته وتجسيداته الجميلة لما هو روحي ـ إلا الأشكال العامة للبدن الإنساني، والتركيب العام للوجه. وهكذا فإن اختراعه للخصر ـ جزئياً ـ في تقرير اتفاق عام

بين الباطن والظاهر، وجزئياً في إظهار الفردانية الظاهرية. إن على النحت أن يمثل الآلهة وهي تخلق، كل منها في مجاله الخاص به، وفقاً للصور الأزلية الأبدية، تاركين للمخلوقات الحرة أن تفعل حسب هواها فيما عدا ذلك. صحيح أن اللاهوتيين يميّزون بين أفعال الله وأفعال الإنسان المقود بالغرور والهوى. لكن المثل الأعلى الكلاسيكي (اليوناني) يضع نفسه فوق هذه المسائل، لأنه يعمل في جوّ من السعادة والحرية حيث يفقد العموم التجريدي كل قيمة ومعنى.

واليونانيون كانوا يملكون، وإلى أعلى درجة، هذا الإحساس التجسيمي الكامل، في تصورهم لما هو إلهي وما هو إنساني. إننا لا نستطيع أن نفهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة اليونانيين ولا أن نضعهم في موضعهم الصحيح إلا على ضوء المثل العليا للنحت، إذ هو وحده القادر على أن يبرز بكل حقيقتها أشكال الأبطال الملحميين والمسرحيين ورجال الدولة والفلاسفة. ذلك لأنه في العصور الزاهرة للحضارة اليونانية كان للشخصيات الفعالة ورجال الأعمال والشعراء والمفكرين طابع تجسيمي، عام وفردي معاً، ومن نشاز فيما بين الباطن والخارج. لقد كانوا عظماءَ وأحراراً، فتطوروا وَنَموا على تربة خصائصهم الجوهرية وتوالدوا بعضهم من بعض دائماً، وَسَعوا إلى أن يصيروا كما شاؤوا أن يكونوا. وكان عصر بركليس خصوصاً حافلاً بهذه الشخصيات: بركليس هو نفسه، وفدياس، وخصوصاً سوفقليس، ثم توكيديدوس، واكسينرفون، وسقراط - كل بحسب نوعه، دون أن تضرّ مزايا أحدهم بمزايا الآخرين. لقد كانوا جميعاً طبائع فنية إلى أعلى درجة، وكانوا فنانين مثاليين لأنفسهم، وكانوا أفراداً صبّوا في قالب واحد، وكانوا أعمالاً فنية منتصبة كصور إلهية خالدة، ليس فيهم أي عنصر زماني أو فانٍ. ونجد نفس التجسيم في التماثيل التي تمثل أجسام الفائزين في الألعاب الأولمبية، وحتى في التمثال الذي يمثل جسم فرونيه Phryné، تلك المرأة الرائعة الجمال. والتي، حين انبثقت من الماء، ظهرت عارية تماماً أمام الشعب اليوناني كله.

وفنكلمن Winckelman الذي جمع بين المعرفة العميقة بالآثار الفنية اليونانية القديمة وبين الحب المتحمس لمنتجات الفن الكلاسيكي، هو الذي وضع حدّاً للمناقشات العابثة والغامضة التي دارت حول المثل الأعلى للجمال اليوناني، وذلك بأن خصص وحدّد على نحو دقيق شكل كل جزء من الأجزاء المكوّنة للتمثال، وتلك كانت الطريقة العقلية الوحيدة. والنتائج التي توصّل إليها قد تدعو إلى المزيد

من الملاحظات، وتحتمل الكثير من الاستثناءات، لكنه سيكون من الخطأ إيراد هذه التفاصيل وتلك الأخطاء التي ربما يكون قد ارتكبها، حتى لا نهمل ما نتوصل إليه من أمور جوهرية. وهذه الأمور الجوهرية، مهما حدث من تقدم لاحق في هذا الميدان، ستظل باقية. ومع ذلك فإنه بعد وفاة ڤنكلمن ازدادت معلوماتنا الخاصة بانتاج النحت اليوناني ليس فقط من الناحية الكمية، بل نحن قد اكتسبنا معايير أكبر نضوجاً وأشدّ رسوخاً من أجل الحكم على أسلوبها وتقدير جمالها. صحيح أنه كان أمام نظر ڤنكلمن عدد كبير من التماثيل المصرية واليونانية، لكنه لم يعرف تماثيل ايجينا، ولا الروائع المنسوبة إلى فدياس ولا تلك التي أنجزت في عصره وتحت إشرافه. وبالجملة فنحن اليوم على علم وثيق بعدد كبير من أعمال النحت: من تماثيل ونحوت بارزة لا بد أنها ـ بسبب دقة أسلوبها المثالي ـ ترجع إلى أزهر عصور الفن اليوناني. ونحن ندين للورد إِلْجن Lord Elgin بمعرفة هذه الآثار وامتلاكها، فإنه حين كان سفيراً لانجلترا في تركيا قد عمل على نقل تماثيل ونحوت بارزة ذات جمال رائع ـ نقلها إلى انجلترا. وكانت هذه التماثيل والنحوت البارزة في البارثنون في أثينا وفي بلاد يونانية أخرى. وقد تحدث الناس آنذاك عن هذا العمل بأنه كان عملية نهب للمعابد، وانهالوا باللوم على اللورد إلجن. لكنه في الحقيقة حفظ هذه الأعمال الفنية من التدمير، لصالح أوربا؛ وهذا عمل يستحق من أجله ـ في نظر هيجل ـ كل عرفان بالجميل، ثم إنه بفضله انجذب اهتمام كل العارفين ومحبي الفنون إلى عصر ونوع من النحت اليوناني يتجلى فيه المثل الأعلى بكل جلاله وسموّه، وذلك بفضل ما يتصف به أسلوبه من كمال وجلال. لكن ما أُعْجِب به الرأي العام في هذه الآثار الفنية لم يكن ما في أشكالها من سحر ولطافة ولا ما في تعبيرها من جاذبية، ولا ما في تنفيذها من أناقة وجسارة ـ وإنما أعجبهم فيها التعبير عن الاستقلال: أنها تكفي نفسها بنفسها. لكن ما أثار الإعجاب على وجه التخصيص هو الطريقة التي بها انتصر الفنان على ما هو طبيعي ومادي بأن بث في المرمر روحاً ونفخ الحياة في كل أجزائه. ومهما استعرض المرء كل ما هو خليق بالإعجاب فإنه يرجع دائماً إلى تمثال إلهُ المياه الراقد، الذي هو من أجمل ما خَلّفه لنا الفن القديم (اليوناني).

والروح التي تسري في هذه التماثيل إنما تأتيها من كونها انتاجاً حرّاً لروح الفنان. ففي العصر الذي نتحدث عنه، لم يكتف الفنان بأن يعطي فكرة عامة عما

يريد تمثيله، وذلك بمعونة تخطيطات تقريبية وإشارات وتعبيرات غامضة؛ كما أنه، لتمثيل هو فردي لم يَقْنع بقبول الأشكال التي يلقاها بالصدفة من حوله، كما هي. إنه لم يقلّد هذه الأشكال بأمانه بكل ما فيها من أعراض، بل استطاع ـ وهو المبدع الحرّ ـ أن يضع انسجاماً فردياً بين الخصوصية التجريبية للوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للشكل الإنساني ـ وهو انسجام يسري فيه مضمون روحي يقصد من هذا الشكل أن يعبر عنه وفي الوقت نفسه أن يشهد على الفن الذي استطاع الفنان أن يبثه في هذا التمثال من حياته هو، وأن يجعله مطابقاً لتصوره هو، وأن يوصّل إليه روحه هو. إن ما في المضمون من عموم هو ليس من إبداع الفنان: إنما هو وجده في الميثولوجيا والأساطير، كما وجد في الواقع الخارجي الملامح العامة للوجه الإنساني وتفاصيله. أما الفردانية الحرّة والواجبة للحياة في كل الأجزاء فإنها صادرة عن وجدان الفنان، وهي التي تكوّن جوهر عمله وتقوّم فضله.

وسحر هذه الحرية الحيّة وتأثيرها إنما يصدران عن الدقة والمهارة في كل جزء، المهارة التي تتطلب معرفة وفهماً عميقين لسلوك هذه الأجزاء سواء في حالة السكون وفي حالة الحركة، والأوضاع التي تتخذها مختلف الأعضاء في حالة السكون والحركة يجب أن تعرف بكل دقة. وهذا الإعداد الدقيق والتمثيل لكل الأجزاء نشاهدهما في كل الأعمال الفنية في العصر اليوناني، وفقط بفضل العناية الفائتة والاحترام الدقيق للحقيقة ينجح الفنان في إشاعة الحياة فيها. إن العين، حين تتطلع في الأعمال الفنية لا تدرك في البداية كثيراً من التفاصيل التي لا تتجلى إلاّ تحت ضوء خاص وبفضل تقابل قويّ بين الظلال والأضواء، أو حين يمكن أن نتعلق باللمس. لكن على الرغم من أن هذه الفروق الدقيقة لا تدرك لدى أول فحص، فإن الانطباع العام الذي يصدر عنها يظل موجوداً. فأحياناً تظهر حين يغير المشاهد وضعه وفي أحيان أخرى تثير الانطباع بالسيولة العضوية في كل الأعضاء وأشكالها. إن نَسَمة الحياة هذه، وروح الأشكال المادية تصدران عن كون كل جزء ـ إذا ما عُرِض على نحوٍ شامل في كل أجزائه ـ يحدث في نفس الوقت ـ بواسطة عدد كبير من الانتقالات ـ علاقات وثيقة وثابتة ليس فقط مع الأجزاء القريبة أو البعيدة، بل وأيضاً مع الكل. وينتج عن هذا أن الهيئة تسري فيها الحياة في كل جزء من أجزائها؛ وأقل تفصيلة تتجاوب مع غرض، ولكل شيء فَرقه الدقيق،

وخاصيته وتميّزه، ويبقى في الوقت نفسه في حالة سيلان مستمر، ولا قيمة له إلاّ بالنسبة إلى الكل، ولا يحيا إلاّ في وبواسطة الكل الذي يكشف عن نفسه في أقل شذرة، وهذه حتى لو كانت منعزلة فإنها لا تدمّر الانطباع عن شمول لم ينتهك. وعلى الرغم من أن سطح معظم التماثيل قد أصابه الضرر من جراء العوامل الجوّية، فإنه مع ذلك يبدو رخواً ومَرِناً كأنه جِلد حيّ؛ والقوة الحيوية المليئة بالحرارة لا تزال تشفّ من خلال المرمر الذي صنع منه هذا الأثر الفني الرائع الذي هو رأس هائل لفرس. وهذا الانتقال غير المحسوس للملامح العضوية بعضها في بعض، مع الإعداد الدقيق، دون تكوين سطوح منتظمة أو تدويرات أو تقعرات ـ هو الذي يهب الأجزاء تلك الرقة ويصنع منها تلك النبرة المثالية التي بفضلها يظهر الكل كأنه تسري فيه نسمة روحية.

ومهما تكن الأمانة التي يعبّر بها عن الأشكال في تفاصيلها، وفي مجملها، فإن هذه الأمانة ليست مجرد محاكاة للطبيعة. وذلك لأن النحت يقوم بتجريد الشكل ويجب عليه تبعاً لذلك أن يستبعد ما هو جسماني جزءه الطبيعي، أعني ما يتعلق بالوظائف الطبيعية الخالصة، هذا من ناحية؛ وعليه من ناحية أخرى أن يحترز من أن يدفع إلى الطرف الأقصى تمثيل التفاصيل مثل الشَّعْر، وأن يقتصر على ألا يحاكي إلاّ المظهر العامّ للأشكال. وهكذا بفضل النحت يظهر الشكل الإنساني، لا كمجرد شكل طبيعي، بل كتمثيل للروح وتعبير عنها. ويرتبط بهذا شرط آخر وهو أن المضمون الروحي، في المثل الأعلى الحقيقي، يجب ألا يُدَرج في هذا التعبير بحيث يمكن التعبير، بسحره ولطفه، أن يحدث لذة جمالية عند المشاهِد؛ بل على العكس: لو كان المثل الأعلى، بالمعنى الحقيقي والدقيق لهذا اللفظ. لا يستطيع أن يفعل شيئاً آخر غير أن يضفي على الروحانية تعبيراً عينياً وجسمانياً، فإن من الحق أيضاً أن الشكل يبقى عليه ألا يستمد كل معناه إلاّ من المضمون الروحي، وأن يسري هذا فيه. إن نبضات الحياة، والدقة والأناقة أو الأشكال والجمال المحسوسين في الجسم العضوي ينبغي ألا يكونا الهدف الخاص للتمثيل، كما لا ينبغي للجانب الفردي للروحانية أن ينحلّ، في التعبير، إلى خصوصية هدفها الوحيد هو وضع هذا الجانب الروحي في مستوى ذاتية المشاعر وجعله أليفاً له وأبسط في الإدراك والفهم.

الأوجه الخاصة بالشكل في النحت المثالي

ودراسة الشكل المثالي للرأس الإنساني يجب أن تحسب، قبل كل شيء، حساباً لما يسمى بـ «الپروفيل»[1]، اليوناني.

إن «الپروفيل» يتحدد بالنّسَب الخاصة الموجودة بين الجبهة والأنف: أعني: بالخط الشبه مستقيم أو الخفيف الانحناء، الذي فيه تقترب الجبهة، دون انقطاع، من الأنف، وبالاتجاه العمودي لهذا الخط بالنسبة إلى خط آخر يجمع جذر الأنف بالقناة السمعية الخارجية، وهذان الخطّان يتقاطعان في زاوية قائمة. تلك هي النسب القائمة بين الجبهة والأنف، ومن الممكن أن نتساءل هل يتعلق الأمر هاهنا بضرورة فسيولوجية أو بلمحة عَرَضية أو قومية. أو بأمر تخيله الفنانون.

والفسيولوجي الهولندي كامپر Camper قد ألحّ خصوصاً على توكيد أهمية الخط الأنفي ـ الجبهوي، وقد حدده بأنه خط الجمال في الوجه. وعنده أن الوجه الإنساني يتميز من الپروفيل الحيواني، وقد تتبّع التعقيدات التي عاناها هذا الخط عند مختلف الأجناس البشرية. ويمكن أن نقول بوجه عام أن هذا الخط يكوّن الحد الفاصل بين الروح الإنسانية وبين الروح الحيوانية. صحيح أن الجبهة وعظام الأنف، عند الحيوان، تكونان أيضاً خطّاً متفاوتاً في الاستقامة، لكن البروز الخاص ببوز الحيوان، هذا البروز الذي بسببه يصبح الحيوان أكثر اقتراباً من الأشياء ـ من شأنه أن يجعله على علاقات أوثق بالجمجمة التي أولجت فيها الأذنان في أعلى أو في أسفل، بحيث أنه لو رُسِم خط في اتجاه جذر الأنف أو الفك الأعلى، عند مستوى وضع الأسنان، فإن هذا الخط لا يكوّن مع الجمجمة زاوية قائمة ـ كما هي الحال عند الإنسان ـ بل يكوّن زاوية حادة. وكل واحد منا على شعور، متفاوتٍ في الدرجة، بهذا الفارق الذي يمكن تحديده على نحوٍ أدق.

إن رأس الحيوان يبرز كل الجهاز المخصص بامتصاص الغذاء: الفم، الفكّان، الأسنان وعضلات المضغ. وتخضع لهذا العضو الرئيسي، سائر الأعضاء باعتبارها أعضاء مساعدة ومكمّلة: الأنف أولاً، الذي يقوم بشمّ الغذاء، والعينان

---

(١) Profil: المعنى العام لهذا اللفظ هو: منظر الوجه من أحد جوانبه، ومن ثم ترجم باللفظ: «الجانبية» في مقابل: الواجهة. لكن معناه الفني الاصطلاحي أوسع من ذلك بكثير، لهذا تركناه دون ترجمة.

اللتان تقومان بالاستطلاع. والبروز الواضح لهذه التكوينات يفيد في إشباع الحاجات الطبيعية، ويعطي لرأس الحيوان التعبير عن فائدة محضة بسيطة، بمعزل عن كل مثالية روحية. وتبعاً لهذا البروز يمكن فهم كل التركيب العضوي للحيوان. فنوع معين من الغذاء يتطلب شكلاً خاصاً للفم والأسنان؛ ونوع معين من تركيب الفكين وعضلات المضغ، بل ومن العمود الفقري وعظام الساق، والحاجب الخ يرتبط بذلك على نحو وثيق. إن جسم الحيوان لا يوجد إلاّ من أجل غايات طبيعية، وهذا الارتباط بحاجة حسية تماماً، هي الغذاء، هو الذي يطبعه بطابع يخلو من كل روحية. وينتج عن هذا أنه من أجل أن يكون للوجه طابع روحي، حتى في تشكيله الجسماني، فلا بد من أن الأعضاء التي تلعب، في الحيوان، دوراً سائداً، تتراجع في الإنسان إلى الوراء مخلية المكان للأعضاء التي لها أهمية ليست فقط عملية، بل وأيضاً نظرية.

ولهذا السبب فإن وجه الإنسان يمثّل مركزاً آخر يكشف عن علاقاته الروحية والحية مع الأشياء. وهذا المركز يقع في الجزء العلوي من الوجه: في الجبهة التي خلفها يحتمي الفكر، وفي العين التي من خلالها تتصل النفس بالوسط المحيط. ذلك أن الجبهة دليل على الفكر، والتأمل، والروح (العقل) التي بعد أن انطوت على نفسها تتجلى من خلال العين في حالة تركيز واضح. وبروز الجبهة يصير إذن بالضرورة العامل المحدِّد لكل تركيب الجمجمة التي، بدلاً من الارتداد إلى الخلف وتكوين جانب زاوية حادة يكوّن الفم البارز طرفها الأقصى، تتوجه في خط مستقيم إلى الذقن، مروراً بالأنف، وهذا الخط يكوّن زاوية قائمة، أو شبه قائمة، مع خط آخر يضم الجزء القفوي من الجمجمة إلى قمة الجبهة.

والأنف هي التي تكوّن الانتقال الذي يكفل الارتباط بين الأجزاء العليا والسفلى من الوجه، بين الجبهة - وهي العضو النظري والروحي - وبين الأعضاء العملية للتغذية. وهي تؤدي، في نفس الوقت، الوظيفة الطبيعية للشم الوثيق الارتباط بحاسّة الذوق. ورغم ذلك فلا يمكن القول بأن الأنف هو في خدمة الفم، وتبعاً لذلك في خدمة التغذية، لأن شمّ الروائح ليس هو الامتصاص المباشر للأطعمة، وإنما يُدرك الأنف فقط نتائج التغيرات التي تحدث للعناصر غير المرئية التي للأشياء لدى اتصالها بالهواء وتحت تأثيره.

وفي البروفيل اليوناني، الذي ينتج انسجامه الجميل من الانتقال

اللامحسوس، بل المستمر من الجزء العلوي إلى الجزء السفلي للوجه ـ يبدو الأنف كامتداد للجبهة، ولهذا يتخذ طابعاً وتعبيراً روحيين. ويصبح الشم ـ إن صح هذا التعبير ـ وظيفة نظرية، ويفيد الأنف، بواسطة تقلصاته ـ مهما تكن هيّنة ـ في التعبير عن تقديرات وأحكام روحية وما يرتبط بها من عواطف. (مثلما يحدث فيما يسمى التكشيرة). ومن هنا فإننا نقول عن الناس المتكبرين إنهم يحملون أنوفاً عالية، وتنسب إلى الفتاة اللعوب أنفٌ مشمَّرة.

ونفس هذه الاعتبارات تنطبق على الفم. إنه يفيد من غير شك في سدّ غائلة الجوع والعطش؛ بيد أنه يعبّر أيضاً عن حالات روحية؛ وطرائف في التفكير، وعواطف إنه عند الحيوان يفيد في إصدار صرخات، وهو عند الإنسان يفيد ـ إلى جانب ذلك ـ في إخراج الكلام وبث الزفرات، وفي الضحك؛ وتخطيطات الفم تمثل بنفسها روابط مميّزة مع الحالات الروحية التي تصحب البلاغ الشفوي، أو مع السرور، والألم، الخ.

ويمكن أن يعترض على هذا بأن يقال إن هذا الشكل للوجه لم يكن جميلاً إلاّ في نظر اليونانيين؛ بينما الصينيون، والهنود، والمصريون، الخ كانوا يعتبرون جميلة بل وأكثر جمالاً أشكالاً للوجه أخرى، بل ومتعارضة ـ حتى إنه لا شيء يبرهن على أن البروفيل اليوناني يمثل نموذج الجمال الحقيقي. لكن هذا الاعتراض اعتراض سطحي جداً. ذلك أن «البروفيل» اليوناني ليس شكلاً خارجياً وعرضياً محضاً بل هو يتجسد المثل الأعلى للجمال، أولاً لأنه بفضله يتحقق تشكيل للوجه فيه يشغل التعبير عما هو روحي المقام الأول، بينما ما هو طبيعي خالص قد وجد على الخلف؛ وثانياً لأن هذا الشكل لا يخضع للتغيرات العَرَضية، دون أن يكون مع ذلك محكوماً بقوانين ثابتة ودون أن يستبعد كل فردانية.

ويتحدث هيجل بعد ذلك عن الجبهة، والعين، والأذن، وهي تدخل في الجزء النظري أو الروحي للوجه، ثم عن الأنف، والفم، والذقن وهي أجزاء تفيد خصوصاً في الأغراض العملية. ثم يتكلم ثالثاً عن الشعر، وهو يمثل ما يشبه الثوب الخارجي، ويطبع الرأس بشكل بيضاوي جميل.

الجبهة: أما الجبهة، في النحت الكلاسيكي المثالي، فإنها ليست بارزة ولا عالية، لأنه إذا كان على تشكيل الوجه أن يعبّر عما هو روحي، فإن مهمة النحت هي أن تمثّل لا الروحية بما هي كذلك، بل الفردانية التي تعبّر عن نفسها بواسطة

ما هو جسماني. فمثلاً رأس هرقل فيه الجبهة واطئة، لأن هرقل يملك قوة جسمانية وعقلية موجّهة نحو الخارج، لا القوة الروحية الموجهة نحو الداخل. وفضلاً عن ذلك فإن الجبهة تمثل بأشكال متنوعة: فهي أكثر انخفاضاً في الوجوه النسائية التي تستروح اللطف والشباب مما هي في الوجوه العابسة المليئة بالوقار، في الوجوه التي تعيش في جوّ من الذكاء والروحانية. وبدلاً من أن تكوّن مع الأصداغ زوايا حادة، فإنها تستدير على شكل بيضاوي منتفخ قليلاً، وهي مغطاة بالشعر. ذلك لأن الزوايا الحادة المكسورة والتقعرات في مستوى الأصداغ. لا توجد إلاّ عند كبار السنّ، لا عند الشباب، وبالأحرى عند الآلهة والأبطال.

العين: وفيما يتصل بالعين أنه إلى جانب انعدام اللون، فإنه ينقص أيضاً النظرة في النحت الكلاسيكي. وقد حاول البعض أن يثبت بأدلة تاريخية أن بعض تماثيل مينرڤا Minerva وآلهة غيرها كانت عيونها مرسومة بالألوان، وأيدوا ذلك أيضاً بأنه وجدت آثار ألوان على بعض التماثيل. هذا ممكن، لكن من المحقق أيضاً أن الفنانين، في أعمالهم الفنية ذات الطابع المقدس، اقتصروا غالباً على متابعة التقاليد قدر الإمكان، في مواجهة ما يسمى بالذوق السليم. ومن المحتمل جداً أنه وجدت تماثيل كانت العيون فيها مصنوعة من أحجار كريمة موضوعة في الأحداق. وربما يفسّر هذه الواقعة رغبة الناس في تزيين تماثيل الآلهة بأبهى زينة. بيد أن ما وصلنا من تماثيل كلاسيكية تعوزها الحدقة والتعبير الروحي عن النظرة.

والعين تتجه إلى العالم الخارجي، إنها وجدت لتنظر، وبالتالي لتوصل الإنسان بالعالم الخارجي المتعدد الأشكال، لتثير فيه مشاعر على علاقة بما يشاهد أمامه ومن حوله.

أما من حيث الشكل فإن العين ـ في الأعمال الفنية الكلاسيكية ـ كبيرة، مفتوحة، بيضاوية، غائصة؛ والخط الذي يجمع كلتا العينين يقطع عمودياً الخط الذي يجمع الجبهة والأنف. ويقول ڤنكلمن إن العين تكون أجمل كلما كانت أكبر، كما أن النور الأكبر أجمل من النور الأصغر. لكن الكِبَر ـ هكذا يقول ـ يجب أن يتناسب مع حجم الحدقة.

الأذن: وفيما يتصل بالأذن يرى ڤنكلمن أن اليونانيين كانوا يهتمون جداً بتمثيلها، إلى درجة أننا لو شاهدنا أذناً قد أهمل صنعها، فإن هذا دليل على أن التمثال مزيّف. كذلك يرى أن من الممكن في أحيان كثيرة أن نتعرف إلى الشخص من خلال الأذن،

إذا كنا نعرفها من تماثيل أخرى. فمثلاً إذا وجدنا أذناً ذات فتحة كبيرة جداً، فمن الممكن أن نستنتج بما يشبه اليقين أننا أمام تمثال لماركس أورليوس.

الأنف: وعلى التشكيل الخاص للأنف يتوقف مظهر الوجه وخصوصية التعبيرات، ونحن قد اعتدنا أن نعزو الذكاء إلى الأشخاص ذوي الأنف المستقيم والمنخارين النحيلين، وأن نعدّ الأنف الكبير، دليلاً على الشهوانية وعدم الذكاء والتوحش، كما هي الحال عند الحيوان. ولهذا يجب على الفن أن ينأى عن هذه الأحوال القصوى وعن الدرجات الوسطى. ولهذا نراه في البروفيل اليوناني يتجنب أن يصنع الأنف منفصلة جداً عن الجبهة أو منحنية إلى أعلى أو إلى أسفل، أو حادة جداً، أو ذات بروز في الوسط أو غائرة بالنسبة إلى الجبهة أو الفم.

الفم: والفم ـ بعد العين ـ هو أجمل أجزاء الوجه، حينما لا يفيد فقط في الأغراض الطبيعية وإشباع الحاجة إلى الطعام والشراب، بل يمثل بتشكيله معنى روحياً. ولا يتفوق عليه في ثراء وتنوع التعبيرات إلا العين. فهو قادر على التعبير عن أدق أنواع السخرية، والاحتقار، والحسد، وكل درجات السرور والألم، وذلك بحركات خفيفة لا تكاد تدرك. وهو في حالة السكون يعبّر عن اللطافة، والمودّة، والجِد، والشهوانية، والخشوية، والاستسلام الخ. بيد أن النحت لا يستخدمه كثيراً فيما يتعلق بالفروق الدقيقة للتعبير الروحي، ويقتصر على أن يستبعد من شكل وتفصيلة الشفاه كل ما يذكّر بالشهوانية والحاجات الطبيعية. ولهذا فإنه لا يجعل الفم مفرط الامتلاء ولا مفرط النحول؛ لأن الشفاة المفرطة في النحول دليل على الفقر في العواطف. والشفة السفلى في التمثال أقوى من الشفة العليا، وتلك كانت حالة الشاعر شِلَّر Schiller وكان شكل فمه على هذا النحو دليلاً على ثراء الروح وامتلائها.

الذقن: والذقن، بشكله المثالي، يكمل التعبير الروحي عن الفم، حينما لا يوجد، كما هي الحال في الحيوانات، وحينما لا يكون نحيلاً كما هي الحال في التماثيل المصرية. إن الذقن المثالي يجب أن ينزل أكثر من الذقن الطبيعي العادي؛ والامتلاء المستدير لشكله يجعله يبدو أكبر، خصوصاً حين تعلوه شفتان قصيرتان جداً. ذلك أن الذقن المليء يعطي انطباعاً بنوع من الشبع والراحة. والنسوة العجائز المضطربات يحرّكن أذقانهن العجفاء بعضلاتهن الهزيلة. وجيته يشبّه الفَكَّين بملقاط متأهب دائماً للالتقاط. لكن لا شيء من هذا الاضطراب يوجد لدى

الأشخاص ذوي الأذقان المليئة. والنقرة في الخد، والناس يعدونها اليوم من صفات الجمال، لا تضيف إلى الذقن إلا حُسْناً عَرَضيا لا شأن له بالجمال الحقيقي. والذقن الكبير المستدير يعد علامة صادقة على الرؤوس اليونانية القديمة. وتمثال ڤينوس في متحف آل مدتشي في فيرنتسه الذقن فيه صغير؛ لكن تبيّن أنه حدث فيه تشويهات.

الشعر: وأخيراً نتحدث عن الشَّعْر فنقول إن الشعر، بوجه عام، تكوين من طبيعة نباتية أكثر منها حيوانية، وهو علامة على ضعف الجهاز العضوي أكثر من أن يكون دلالة على القوة، والمتبربرون شعورهم مسطحة ومتهدلة، ومتقطعة دائرياً دون تموجات ولا غضائر. واليونانيون في أعمالهم في النحت، كانوا يصنعون الشعر بعناية فائقة؛ وأما الفنانون المحدثون ـ وهم أقل مهارة في هذا الباب ـ فإنهم يعالجون الشعر بطريقة تنمّ عن الإهمال. صحيح أن اليونانيين، حينما كانوا يعملون في الحجر الصلب لم يكونوا يجعلون الشعر يتخذ شكل الضفائر المتهدلة بحريّة، بل كانوا يمثلونه معقوصاً قَصّة قصيرة وممشوطاً (راجع ڤنكلمن، مجموع مؤلفاته، جـ٤، الكتاب الخامس، فصل ٥، بند ٣٧ ص٢١٨). لكن في التماثيل الرمزية من العصر الزاهر نجد أن الرجال يمثّلون بشعر رقيق ومضفر، بينما عند النساء نجد أن الشعر مرفوع على أعلى الرأس ومعقوص على شكل قصقوصة Chignon، ويبدو علي شكل ثعباني، ويتألف من خُصُلات تفصل بينها مساحات عميقة تعطيه ـ بفضل تلاعب النور والظل ـ مظهراً أشدّ تنوّعاً. وفضلاً عن ذلك فإن ترتيب وموضع الشعر يختلف من إله إلى آخر. والتصوير المسيحي، من ناحية، قد اتخذ، في تصويره للمسيح، شكلاً خاصاً للرأس والضفائر، وهكذا أبدع نموذجاً قلّده عدد كبير من الناس في أيامنا هذه كي يهبوا أنفسهم مظهر مسيح.

أوضاع الجسم وحركاته

وفيما يتصل بأوضاع الجسم، فإن أول ما يتجلى للعين هو الوضع المستقيم واقفاً. إن جسم الحيوان يجري في موازاة مع الأرض. والبوز والعين يتخذان نفس الاتجاه الذي لسلسلة الظهر. والحيوان لا يستطيع بنفسه أن يقضي على هذه النسبة مع الدخل. والأمر بالعكس عند الإنسان، لأن العين، بتطلعها إلى الأمام، في اتجاهها الطبيعي، تحدث زاوية قائمة مع خط الثقل والجسم. صحيح أن الإنسان يستطيع أن يمشي على ذراعيه وساقيه، وهو ما يفعله الأطفال. لكن متى ما بدأ

الوعي في الاستيقاظ، فإنه يقطع العلاقة الحيوانية بالأرض؛ وينتصب مستقيماً وحرّاً. والانتصاب هو نتيجة الإرادة، لأننا إذا توقفنا عن الإرادة فإن الجسم ينهار ويسقط على الأرض. ولهذا السبب وحده، كان الوضع المستقيم واقفاً يعبّر عن معنى روحي. والانتصاب فوق الأرض، لما كان مرتبطاً بالإرادة، فإنه يتوقف على الروح ويدلّ على الحرية. ولهذا اعتاد الناس على أن يصفوا الإنسان ذا الخلق المستقل، الذي لا يُخضع عواطفه وآراءه ومشروعاته ومقاصده للآخرين، بأنه يقف ثابتاً على ساقيه.

ومع ذلك فإن الوضع المستقيم واقفاً ليس بعدُ جميلاً بذاته؛ وإنما يصير كذلك بحرية الشكل. فسواء وقف الإنسان مستقيماً، أو ترك ذراعيه يتهدلان على طول جسمه دون أن يفصلهما عنه؛ بينما السيقان منتصبتان الواحدة على الأخرى فإن هذا يعطي تعبيراً غير مقبول عن التشدد حتى لو لم ير الإنسان في ذلك أي قَسْر. والتشدد، هاهنا يحدث ـ من ناحية ـ انتظاماً معمارياً: إذ الأعضاء مرصوصة على نحو تماثلي. ومن ناحية أخرى لا يتجلى في الخارج أي تحديد روحي صادر عن الباطن. إن الذراعين والساقين والصدر، والبطن، كل الأعضاء قائمة هناك بحيث تبدو أنهانَمَت في الإنسان بشكل طبيعي، دون أن تكون قد وضعت بواسطة الروح والإرادة في علاقات جديدة.

والأمر كذلك أيضاً حين يكون الجسم جالساً. إن ضم الأعضاء والإقعاء على الأرض يدلان على الخلو من الحرية، وعلى التضرع والذلة والخشية. أما الوقوف الحرّ فهو ـ على العكس من ذلك ـ يتحاشى الانتظام المجرّد، ويوجّه وضع الجسم تبعاً لخطوط تقترب من الأشكال الخاصة بالمملكة العضوية، بدلاً من أن تشكّل فيما بينها زوايا هندسية ـ هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، هذا الوضع يبين عن تحديدات روحية، بحيث يمكن المرء أن يتعرّف، من وضع الجسم المواقف الأخلاقية (أو: المعنوية) ووجدانات النفس ـ وفي هذه الحالة وحدها تكون السحنة تجلياً للروح.

وثالثاً ينبغي ألاّ يبدو السَّمْت مغتصباً أو قهرياً. إن الانطباع الذي يكون لدينا يجب أن يكون كما لو كان الجسم اتخذ هذا الوضع من تلقاء نفسه، وإلاّ لبدا الجسم والروح مختلفين غريباً كلاهما عن الآخر. أحدهما يلقي أوامر على الآخر، والآخر يقنع بالطاعة؛ بينما كلاهما، على الأقل في النحت، يجب عليهما أن يكوّنا

كلاً واحداً، وأن يبديا عن انسجام تام. والخلو من القسر؛ من هذه الناحية، هو شرط أساسي. ينتج عن الانصهار الكامل بين الروح والأعضاء التي تسري الروح فيها، والتي تخضع طبيعياً لتحديداتها.

أما فيما يتعلق بكيفية السِّحْنة التي يعبر عنها وضع الأعضاء، في النحت المثالي، فيجب ألا تكون أمراً متغيراً ووقتياً. ذلك أن النحت لا يمثل شخصيته كما لو كانت متحجرة ومتجمدة فجأة وسط الفعل بواسطة صيحة من بوق هوؤن[1] Huan. بل الأمر بالعكس: إن السِّحنة، وإن كانت تستطيع دائماً أن تشير إلى فعل محدد، فإنها يجب ألا تعبّر إلا عن بداية وتحضير، عن نية أو توقف الفعل. والعودة إلى السكون واستقلال الروح اللذان يحتويان في داخلهما على إمكان عالمٍ بأسره، هما أكثر الأمور انطباقاً على الغرض من النحت.

والأمر فيما يتعلق بالحركة هو عينه الذي يتعلق بوضع الجسم. إن مجال الحركة في النحت بالمعنى الصحيح مجال ضئيل، طالما لم يقترب النحت من فن التصوير. إن المهمة الرئيسية للنحت هي أن يقدم للأنظار صورة الطبيعة الإلاهية في سكون السعادة، وهي كافية نفسها بنفسها، ومتحررة من الصراع. وهذا يستبعد تعدد الحركات. إن النحت يمثل الشخص خصوصاً وهو واقف ومستغرق في ذاته، مستنداً إلى شيء أو راقداً على جنبه، في نوع من الملاء. إنه يمتنع من كل فعلٍ محدد، ولا يركّز كل القوة في لحظة واحدة، ولا يجعل من هذه اللحظة الأمر الرئيسي. إنه يعبّر عن المدّة الساكنة التي تبقى دائماً هي هي. ووضع الشخصية الإلهية ينبغي أن يذكّر بأنه لا شيء عابرٌ في هذه الطبيعة الخالدة.

الملابس

قد يبدو لأول وهلة أن الشكل العاري، الذي يعبّر عن الجمال الحِسّي للجسم الذي تسري فيه الروحانية، هو الأنسب للتمثيل بواسطة النحت، وأن الملابس أمر زائد يضرّ بمجموع الأثر الذي يحدثه في النفس. ولهذا نسمع كثيراً من الناس اليوم يتأسفون ويشكون من أن النحت الحديث يضطر أحياناً كثيرة إلى إلباس تماثيله أثواباً، مع أن الملابس مهما تكن بديعة فإن جمالها لا يمكن أن

(١) بطل أنشودة فعال فرنسية تحمل اسمه وتكون جزءاً من أناشيد «فعال الملك». وقد قتل ابن الأمبراطور شارلمان دون أن يعرف، فامتحن هذا امتحاناً قاسياً.

يتفوق على جمال الجسم العاري. يضاف إلى ذلك الأسف على كون فنانينا المحدثين ليست لديهم من الفُرَص لرؤية الأجسام العارية مثلما كانت متاحة للفنانين القدماء، الذين كانت الأجسام العارية تحت أنظارهم باستمرار. ومع ذلك يمكن أن نقول بوجه عام إنه من حيث الجمال فإننا نفضل العاري على اللابس؛ لكن من الحق أيضاً أن الجمال الحِسّي لا يكوّن الغاية النهائية التي يسعى النحت إلى تحقيقها؛ ولهذا فإن اليونانيين لم يخطئوا حينما جعلوا تماثيل النساء في الغالب مكسوة بملابس، بينما غالبية تماثيل الرجال عارية.

إن الملابس، بوجه عام، بغض النظر عن أغراضها الفنّية، تجد ما يبررها - من ناحية - في الحاجة إلى الاحتماء من سوء الأحوال الجوية، لأن الطبيعة لم تزود الإنسان بشيء في هذا الشأن كما فعلت بالنسبة إلى الحيوان، إذ هي زودت الحيوان بالجلود، والريش، والوبر، والصوف، والأصداف، الخ، بينما تركت للإنسان أن يتولى هو بنفسه مهمة حماية نفسه بنفسه. ومن ناحية أخرى فإن عاطفة الحياء تدفع الإنسان إلى تغطية جسمه بملابس إن الحياء، إذا نظر إليه نظرة عامة جداً، هو رد فعل ضد شيء يجب ألا يوجد. والإنسان، وهو على وعي بمصيره السامي، وهو أن يكون روحاً، ينبغي عليه أن يرى في كل ما ينتسب إلى الحيوانية شيئاً لا يتفق مع هذا المصير السامي، وهذا يصدق خصوصاً على أجزاء الجسم المكلفة بوظائف حيوانية أو لا تتعلق إلا بالخارج، مثل: الجذع، الصدر، الظهر، الأفخاذ. فلما كانت هذه الأجزاء أجنبية عن كل التحديدات والتغيرت الروحية المباشرة، فإن من الواجب سترها، وإلاّ لحجبت الباطن وصرفت الانتباه عما هو روحي. ولهذا السبب فإننا نجد أن كل الشعوب، منذ اليوم الذي بدأوا فيه التفكير والتأمل، قد أحسّوا بدرجات متفاوتة في الوضوح بما سمّوه بالحياء وبالحاجة إلى الملابس. وتولد هذا الشعور موصوف في صورة مجازية في سفر التكوين، في قصة آدم وحوّاء. إن آدم وحوّاء، قبل أن يأكلا من ثمرة شجرة العلم، كانا يسيران عاريين وبكل براءة وسذاجة، في حدائق الجنة؛ فلما تنبه الوعي فيهما أدركا أنهما عاريان وخجلا من عُريهما. ونحن نجد هذا الشعور عند الشعوب الآسيوية الأخرى. فإن هيرودوت (المقالة الأولى، فصل ١٠) وهو يحكي كيف وصل جيجس إلى تولي العرش، يروي أنه عند أهل لوديا بل وعند سائر البرابرة، كان من العار أن يكون الإنسان عارياً، ويسوق دليلاً على ذلك قصة زوجة الملك كندول في لوديا فيقول إن كندول قدّم زوجته عارية تماماً إلى جيجس، حارسه المقرّب إليه، من أجل أن

يثبت أنها أجمل امرأة في العالم. فشعرت ـ ولم تكن قد أخبرت من قبل ـ بخجل شديد حينما رأت جيجس ـ الذي كان مختفياً في الغرفة ـ يدخل من الباب. وثارت ثائرتها، وفي الغداة استدعت جيجس وقالت له: لما كان الملك قد سمح لجيجس أن يرى ما لا ينبغي له أن يراه، فإنه لم يبق على جيجس إلا أن يقتل الملك كي يملكها هي ويملك المملكة ـ أو أن يموت. فاختار جيجس الأمر الأول، وقتل الملك وارتقى على العرش وتزوج زوجة كندول.

وعلى العكس من ذلك نجد أن المصريين كانوا يصنعون تماثيلهم في الغالب الأعم عُراة؛ وتماثيل الرجال لم تكن تغطى غالباً إلاّ بميدعة، بينما تماثيل النساء كانت تحمل حول السيقان لفّة ourlet لا تكاد تُرى. لكنهم لم يفعلوا ذلك عن نقص في الحياء، ولا عن ولع بجمال الأشكال العضوية. لأنه، بسبب وجهة نظرهم الرمزية، كان المهم عندهم في المقام الأول ليس الحصول على شكل فيه تتجلى الروح، بل الإشارة فقط إلى المعنى، والطبيعة، وتمثيل ما كان ينبغي على الشكل أن يثيره في الوعي؛ ولهذا تركوا التمثال على حالته الطبيعية وحاكوها بأمانة، دون أن يحسبوا حساباً لتطابقه مع الروح.

عند اليونانيين نجد تماثيل عارية كما نجد تماثيل مكسوّة. وعنوا باللباس في الحياة اليومية بقدر ما تغنوا بالمصارعة وهم عراة. وكان أهل أسبرطة خصوصاً هم أول من بدأوا صراع الرياضيين وهم عراة، ولم يكن ذلك عن حب للجمال، بل عن عدم اكتراث لما هو رقيق وروحي في عاطفة الحياء. والشعور بالفردانية الشخصية وحب الأشكال الجميلة والحرة، اللذان كانا الملامح السائدة في الخلق القومي اليوناني كان لا بد أن تدفعا الفنانين اليونانيين إلى تمثيل ما هو إنساني فيما فيه من مباشر، والجسماني من حيث هو صنعة إنسانية تسري فيها الروحانية، وتقدير الشكل الإنساني فوق كل شيء بوصفه أجمل الأشكال وأكبرها حريّة. فلم يكن بدافع عدم الاكتراث لما هو روحي، بل بدافع عدم الاكتراث للجانب الحِسّي الخالص للشهوات أنهم نبذوا الحياء الذي ينصرف عن الجانب الجسماني الخالص للإنسان؛ وإذا كان عدد كبير من تماثيلهم عارية، فذلك لأنهم أرادوها كذلك.

لكن هذا الخلو من كل ثوب لم يكن في وسعه أن يؤكد نفسه كمطلب مطلق. ذلك أنه من المؤكد أن التعبير الروحي يتركز في الوجه، وأوضاع الجسم، وفي حركة المجموع، وفي بوادر الذراع والأيدي، وفي وضع السيقان ـ لأن هذه

الأعضاء ـ ونشاطها موجه إلى الباطن، هي التي بمواضعها وحركاتها تفيد أكثر من غيرها في التعبير الخارجي عمّا هو روحي. أما سائر الأعضاء فإنها، على العكس من ذلك، لا تعمل إلاّ في خدمة جمال حِسّي خالص لا يختلف من فرد إلى آخر إلاّ بالقوة الجسمانية مندرجة نحو المواصلات، كما أنها تختلف بحسب السن، والذكورة والأنوثة، الخ. ولذلك فإنه من ناحية الجمال نفسه فإن هذه الأعضاء لا تقوم بأيّ دور مهم في التعبير عما هو روحي تحت مظهر الشكل المعماري؛ وحينما يتعلق الأمر خصوصاً بتمثيل المضمون الروحي للإنسان فلا أهمية لمراعاة المواصفات الأخلاقية السارية بين الناس، بستر أجزاء الجسم التي لا ارتباط لها بما هو روحي. إن الثياب تسهم في تحقيق الهدف الذي يسعى إليه الفن المثالي، وهو إخفاء كل التفاصيل الصغيرة في الجسم التي لا علاقة لها إلا بالحياة الحيوانية: من شعر، وتجاعيد في الجلد، الخ من أجل عدم إبراز إلاّ الجانب الروحي للشكل في تخطيطاته الحيّة حقاً. إن الملابس تغطي الأعضاء التي ليست ضرورية إلا للمحافظة على الحياة، وعلى الهضم، لكنها لا تسهم بشيء في التعبير عما هو روحي. فلا يمكننا إذن أن نؤكد، دونما تحفظ، أن عراء التماثيل يكشف دائماً عن معنى للجمال أسمى، وعن حرية وصيحة أخلاقية أعظم. ومن هذه الناحية أيضاً كان اليونانيون مسترشدين بشعور أكبر بما هو روحي.

والمادة الرئيسية للتماثيل العارية هي: أطفال مثل «الحب»، في مظهرهم الجسماني سذاجة وتلقائية، وحالهم الروحي إنما يقوم في هذه السذاجة الخالية من الأحكام السابقة ـ وشباب، وآلهة شبان، وآلهة أبطال، وأبطال، مثل برسيوس، وهرقل، وتسيوس، وياسون، وفيهم الشجاعة البدنية واستعمال الجسم وإعداده من أجل الأعمال التي تتطلب قوة ومقاومة جسمانيتين ـ ومصارعون يشتركون في الألعاب القومية، وأهم صفاتهم ليست مضمون الفعل والروح أو الفردانية، بل فقط الجانب الجسماني من الفعل، والقوة، والمرونة، والجمال وحرية تحريك العضلات ـ وكذلك الفونات والساتورات[1]؛ وكاهنات باخوس (إله الخمر) وهن

(١) الفونات faunes: آلهة زراعية أسطورية، على شكل الإله پان Pan. وكانت تمثل بأجسام كثيرة الشعر، وآذان طويلة حادة، وقرون، وأرجل ماعز ـ أما الساتورات Satures فهي آلهة الأرض، وأجسامها كجسم الإنسان، ولها قرون وأرجل ماعز؛ ويمثلون غالباً وهو يعزفون على الناي ويطاردون الحوريات.

في هذيان الرقص؛ وأفروديت (إلاهة الجمال = ڤينوس عند الرومان) من حيث أن فيها جاذبية نسوية حسيّة خالصة ـ تلك هي الشخصيات التي مثلها النحت اليوناني وهي عارية لكن النحاتين اليونانيين كانوا يستخدمون الملابس في كل مرة أردوا فيها إبراز معنى أسمى، والجِدّ الباطن لما هو روحي. تأكيداً لما يقوله ڤنكلمن كان تمثال واحد من عشرة تماثيل لنساء هو الذي لم يكن مغطى بملابس. ومن بين الآلهات كانت خصوصاً: پلاس، ويونون Junon وڤستا Vesta، وديانا، وسيرس Céres وربات الفنون Muses هن اللواتي كن يمثلن مرتديات لملابس. ومن بين الآلهة تلك كانت حالة جوبيتر Jupiter وباخوس ذي اللحية، الخ.

ويلوح أن الثوب الأكثر لياقة بالتمثال هو ذلك الذي يستر بأقل درجة ممكنة شكل الأعضاء وحركاتها، كما هي الحال في الثياب الحديثة التي هي مصبوبة على قالب الجسم («محزقة» بلغة الخياطين في مصر). فالأكمام الضيقة والبنطلونات تنطبق على الأذرع والسيقان بحيث تجعلها مرئية تماماً دون أن تضايق المشي ولا الحركات. أما الملابس الفضفاضة والطويلة والسراويل المنتفخة عند الشرقيين فهي، على العكس من ذلك، لا تتفق مع حدّة نشاطنا وحياتنا المشغولة باعمال. إنها لا تناسب إلا أقواماً مثل الترك، يقضون النهار في الجلوس ساقاً على ساق أو يمشون ببطء وجِدّ بالغ.

لكن من الحق أيضاً أن طريقتنا في اللباس طريقة خالية تماماً من الفن؛ ولكي يقتنع المرء بهذا ما عليه إلا أن يلقي نظرة على التماثيل واللوحات الحديثة. وما تبرزه ملابسنا الحديثة ليس الخطوط الحرّة الحية للجسم في مرونتها ونموّها الدقيق، بل تلك الخطوط المحبوسة داخل أكياس ذوات ثنايا متجمدة.

والطريقة الفنية لمعالجة الملابس تقوم في معالجتها على أنها عمل معماري. والعمل المعماري لا يشكل إلا وسطاً يمكن فيه التحرك بحريّة.

الفصل الثالث

الفن الرومنتيكي[1]

١ ـ مبدأ الفن الرومنتيكي

عند بداية الفن كان الخيال يسعى إلى السمو فوق الطبيعة وبلوغ الروحانية. بيد أن هذا السعي ما هو في أول الأمر إلاّ محاولة عاجزة. ذلك أن الروح لم تستطع أن تزوّد الفن بما يكوّن الأساس الحقيقي لمبدعاته، فكان محتوماً عليه أن يقتصر على تزويد القوى الطبيعية بشكل خارجي أو أن يقدّم تجريدات معنوية خالية من الشخصية وذلك كان هو الطابع الأساسي للفن في هذه المرحلة الأولى.

أما في المرحلة التالية، مرحلة الفن الكلاسيكي ـ فقد كان الأمر على العكس تماماً، فهنا على الرغم من أن الروح ملزمة بالصراع أيضاً ضد العناصر التي تنتسب إلى الطبيعة، وتحطيمها من أجل التحرر من قيودها، والتطور بحريّة، فإنها ـ أعني الروح ـ هي التي صارت الأساس في التمثيل، ولم يستمد من الطبيعة إلاّ الشكل الجسماني المحسوس. على أن هذا الشكل نفسه لم يبق، كما في المرحلة الأولى، سطحياً، وغير محدد ولا تنفذ منه الروح، بل على العكس بلغ الفن أعلى درجة من الكمال، حينما تحقق هذا التوافق السعيد بين الشكل والفكرة، وحينما نفذت الروح في التجلي الحسي، وانصبّت المثالية على الطبيعة، وجعلت منها صورة أمينة عن نفسها. وهكذا كان الفن الكلاسيكي تمثيلاً كاملاً للمثل الأعلى، وملكوت الجمال. ولم يشاهد أجمل منه، ولن يشاهد عوضٌ..

---

(١) يستعمل هيجل هذا اللفظ بمعنى خاص كما سترى هنا ـ يختلف تماماً عن المعنى المعتاد في كتب الأدب وتاريخ الآداب. ولهذا يجب على القارىء أن ينسى تماماً هذا المعنى.

ومع ذلك فإنه يوجد شيء أسمى من التجلّي الجميل للروح على شكل محسوس صنعته الروح نفسها. ذلك لأن هذا الاتحاد الذي يتم في ميدان الواقع الحِسّي بإعطائه وجوداً ملائماً للروح، يناقض بهذا نفسه المفهوم الحقيقي للروح. فكان على الروح إذن أن تترك هذا التوافق مع العالم الحِسّي ابتغاء الانسحاب إلى داخل نفسها والعثور على انسجامها الحق في حضن الطبيعة الأليفة. ولذا فإن هذه الوحدة الجميلة تحطمت وتركت عنصريها (الذاتي في ذاته، والمظهر الخارجي) ينفصلان الواحد عن الآخر ابتغاء أن تستطيع الروح أن تبلغ ـ عن طريق هذا الانفصال ـ تصالحاً أعمق وأكثر مناسبة مع الطبيعة. إن ماهية الروح تقوم في التطابق مع ذاتها وفي وحدة فكرتها وتحقيقها. إنها لا تستطيع إذن أن تجد حقيقة لائقة بها إلا في عالمها الخاص، أعني في العالم الروحي للعاطفة والنفس، وبالجملة: في الباطن. وبهذا تصل إلى الشعور بأن لها في ذاتها موضوعها ووجودها بوصفها روحاً، والاستمتاع بطبيعتها اللامتناهية وبحريّتها.

هذا التطور للروح، الذي يسمو هكذا إلى ذاته، ويجد في ذاته ما بحث عنه من قبل في العالم المحسوس، أعني الروح التي تشعر بنفسها وتعرف نفسها في هذا الانسجام الباطن مع نفسها ـ يكوّن المبدأ الأساسي للفن الرومنتيكي.

ويرتبط بهذا المبدأ ارتباطاً ضرورياً مبدأ آخر يقول إن الجمال بالشكل الأكثر انطباقاً على المضمون الذي يعبر عنه لا يكوّن الغرض الأسمى والغاية النهائية للفن الرومنتيكي. ذلك لأنه في المرحلة الرومنتيكية تعلم الروح أن حقيقتها لا تقوم في الاستغراق فيما هو جسماني، بل الأمر على العكس: الروح لا تعي حقيقتها إلاّ بالانسحاب من الخارج من أجل الدخول في باطن نفسها، والزهد في العالم الخارجي لا تجد فيه العناصر الوجود الملائم. وهكذا يتحول الجمال من جمال حِسّي إلى جمال روحي خالص، جمال الباطن بما هو كذلك، جمال الذاتية اللامتناهية والروحية في ذاتها.

لكن الروح، من أجل أن تستقر في اللامتناهي، ينبغي عليها أن تسمو فوق الشخصية الشكلية المتناهية، وأن تصبو إلى المطلق، وبعبارة أخرى ينبغي أن يمثل ما هو روحي على أنه يسري فيه ما هو جوهري. وهذا الجوهري، والحق، ينبغي ألا يتصور على أنه مجرد أمر وراء ما هو إنساني، لأن هذا لا يتضمن إلا القضاء على التشبيه بالإنسان عند اليونان؛ بل الإنسان، من حيث هو ذاتية حقيقية. هو

الذي يجب أن يعتبر أنه هو المبدأ، وهكذا نصل إلى تشبيه أكمل بالإنسان وأسمى.

٢ ـ العناصر الأساسية في مضمون وشكل الفن الرومنتيكي

إن المضمون الحقيقي للفن الرومنتيكي يقوم في الباطن المطلق؛ وشكله يقوم في الذاتية الروحية، في الشعور بالاستقلال الذاتي وبالحرية. وهذا اللامتناهي وهذا الكلي في ذاته ولذاته يتضمنان موقفاً سلبياً مطلقاً تجاه صفاتنا الجزئية، واتفاقاً خالصاً مع الذات التي تنكر كل انفصال وكل عمليات الطبيعة، من فناء وزوال، وظهور من جديد؛ كما تنكر كل حدٍّ للحياة الروحية؛ ومن شأن هذا ردّ كل الآلهة الجزئية إلى هوية محضة متألفة مع الذاتية الروحية. وقد نتج عن ذلك مدفن جامع للآلهة المعزولين عن عروشهم، وقد دمرتهم نار الذاتية؛ وبدلاً من الشرك بالآلهة، في الفنون التجسيمية، لم يعد الفن يعرف إلاّ الله الواحد الأحد، والروح الواحدة ذات الاستقلال المطلق والتي تريد نفسها وتعرف ذاتها على نحو مطلق، فصارت في اتحاد كامل وحرّ مع ذاتها، بدلاً من التحلل إلى كثير من الطباع والوظائف الجزئية التي لا تجمعها إلاّ رابطة ضرورة غامضة.

لكن الذاتية، بما هي كذلك، تنقل من الفن ولا تكون إلا من ميدان الفكر، إذا لم تنفذ في الواقع الخارجي، كيما تعود بعد ذلك فتنطوي على نفسها. فبفضل هذا المرور بالواقع وهذا الاتصال المباشر والأليف مع الواقع، فإن المطلق ـ بدلاً من أن يظهر على شكل إله كل فعله ينحصر في الحط من الطبيعة ومن الوجود الإنساني دون أن ينجلي فيهما كذاتية حقيقية وإلهية حقاً ـ يتجلى كمطلق حقيقي ويصير ميسوراً للإدراك والتمثيل الفنّي.

لكن وجود الله ليس واقعة طبيعية محسوسة بما هي ذلك، بل هو واقعة تتجاوز المحسوس؛ إن المحسوس وقد صار ذاتية روحية تكتسب من هذا التجلي اليقين بحقيقتها الواقعية من حيث هي مطلق، بدلاً من أن تفقد في تجليها الخارجي طابعها المطلق. إن الله، في حقيقته، ليس إذن مجرد مثل أعلى ولده الخيال، بل هو يتدخل في الواقع الخارجي المكوّن من صُدَف وعوارض، دون أن يتوقف عن أن يكونه، ويعرف أنه، في هذه الحقيقة الواقعية، الجوهر الإلهي الذي يبقى لا متناهياً في ذاته والذي هو ينبوع هذا اللاتناهي. وهكذا فإن الشخص الواقعي قد صار تجلياً لِلّه؛ وبهذا اكتسب الفنُّ الحقُّ في استخدام الشكل الإنساني الخارجي

للتعبير عن المطلق، وإن كانت المهمة الجديدة تقوم ـ لا في جعل كل الباطن يسري في الخارجي الجسماني وجعل هذا الأخير يمتص الأول، بل على العكس، هذه المهمة الجديدة التي للفن تقوم في المحافظة على استقلال الباطن وجعل الشعور الروحي بالله مدركاً في الشخص والعناصر المختلفة التي فيها يتألف شمول هذه النظرة في العالم، من حيث هو شمول للحق تبدو حينئذ كتجليات إنسانية لا شأن لها بالمراحل السابقة (الرمزية والكلاسيكية) التي كان منها الشكل والمضمون يمثلان إما بموضوعات طبيعية ـ مثل الشمس والسماء، والنجوم، الخ ـ وإما، كما هي الحال عند اليونان، بآلهة باهرة الجمال، وأبطال ومغامرات وأفعال تتعلق بالواجبات التي تفرضها الأخلاق المتعلقة بالأسْرة والتي تفرضها الحياة السياسية؛ وإنما الشخص المفرد، الواقعي، الذي تسري فيه حياة باطنة هو الذي يكتسب قيمة لا نهائية، بوصفه المركز الوحيد الذي يعتمل فيه وتشع منه اللحظات الخالدة للحقيقة المطلقة التي لا تتحقق إلا بوصفها روحاً.

ولو قارنا الفن الرومنتيكي ـ بالمعنى الذي أتينا على ذكره ـ بالفن الكلاسيكي كما يتمثل خصوصاً في النحت اليوناني، فإننا نجد أن الأشكال التجسيمية للآلهة عند اليونان لا تعبّر عن حركات الروح وفعّاليتها وقد تخلت عن دائرة التمثيل الخارجي من أجل الدخول في داخل ذاتها ابتغاء العودة إلى وجودها الذاتي الباطن. صحيح أن المتغير والعَرَضي في الشخصية قد اختزل إلى أقل درجة في تماثيل الآلهة؛ لكن ما يعوزها هو الذاتية القائمة بذاتها التي تعرف ذاتها وتريد ذاتها. ومن حيث الظاهر، فإن هذا النقص يتجلى في أنه يعوز التماثيل نور النظرة التي بها تعبّر النفس عن نفسها ببساطة. إن أنجح الأعمال في النحت اليوناني الجميل أصابها هذا النقص، بمعنى أن باطنها لا يشفّ بما هو كذلك، وفي تلك الحالة من التركيز الروحي التي تقدر العين وجودها على الكشف عنه. إن نور النفس هذا ـ بدلاً من أن يشعّ من التماثيل ـ ينتسب إلى المشاهد الذي لا يجد النفس نفسها في حضرة النفس، ولا العين أنها في حضرة عين. أما الله في الفن الرومنتيكي فهو إله يرى، ويعرف أنه إله، ويملك ذاتية باطنة، إنه إلاه ذاتيته منفتحة وتنجلي لنفوس المؤمنين.

وحقيقة الذاتية المطلقة يمكن أن تتجلى، من حيث الشكل والمضمون، على أنحاء ثلاثة:

أ ـ وذلك بأن يمثل الشخص الإنساني على نحوٍ يجعله يُدْرك مباشرة أنه يشارك فيما هو إلهي. فلا يمثل الإنسان فقط على أنه إنسان، ذو طابع إنساني محض ووجدانات محدودة وغايات عارضة وعلى وعي فقط بالله، وإنما يمثل على أنه هو الله نفسه الواحد الكلي الذي حياته وآلامه، وميلاده، وموته وبعثه تكشف حتى للوعي المتناهي عما هو شمولي أبدي وعن اللامتناهي بحسب الحقيقة. والفن الرومنتيكي يمثل هذا المضمون في سيرة حياة يسوع المسيح، وأمه، وحوارييه، وكذلك في قصة حياة كل الذين يعملون بوحي من الروح المقدس والذين هم مملوءون بروحانيتها. ومن حيث أن الله، من حيث أنه الكلّي، هو الذي يتجلى في الحياة الإنسانية فإن الحقيقة التي يبدي عنها هذا الكشف ليست مقصورة على الوجود العيني، الفردي، المباشر ليسوع المسيح، بل هي تمتد لتشمل الإنسانية كلها التي فيها روح الله تكشف عن حضرتها وتظل متفقة مع ذاتها. وهذا الامتداد بالعيان الذاتي وبالوجود في ذاته ولذاته للروح يساوي السلام ومصالحة الروح مع نفسها في موضوعيتها؛ وميلاد عالم إلهي وملكوت الله الذي فيه ما هو إلهي ينفّذ هذه المصالحة والهوية الكاملة مع ذاتها.

ب ـ لكن إذا كانت هذه الهوية؛ من حيث هي حرية روحية ولا نهائية، سببها وجذورها موجودة في ماهية المطلق، فإن المصالحة الناتجة عنها ليست واقعة موجودة من قبل في الواقع الدنيوي، الطبيعي والروحي، بل تتم ـ على العكس من ذلك، بفضل صعود الروح التي تصاعد نحو حقيقتها، متخلصة من تناهي وجودها العيني. ولكي تصل إلى ذلك ولكي تحقق شمولها وتظفر بحريّتها، لا بد للروح أن تبدأ بالانفصال عن ذاتها وأن تعارض ـ بتناهيها ـ اللامتناهي في ذاته. فبفضل هذا الانفصال عن ذاتها وكنتيجة له تصير الروح قادرة على تحطيم القيود التي تربطها بهذا الوجود، ابتغاء النفوذ في ملكوت الحقيقة والسعادة.

جـ ـ والمظهر الثالث لهذا العالم المطلق الذي للروح يتمثل في الإنسان بقدر ما يكون محبوساً في حدود ما هو إنساني، بدلاً من أن يكون تجلياً للمطلق ولما هو إلاهي وأن ينجز عملية الصعود نحو الله والتصالح معه. وحينئذ يكون المضمون مكوّناً من المتناهي بما هو كذلك، سواء انطبق هذا المتناهي على الغايات الروحية، والمصالح الدنيوية، والوجدانات، والتصادمات، والآلام والمسّرات، والآمال أو على الطبيعة بكل ثروتها من الظواهر الجزئية. ومع ذلك فإن ثمت طريقين لتصور

هذا المضمون. من ناحيةٍ، تستطيع الروح أن تنصرف في هذا الميدان كما لو كانت في مجالها الشرعي، القادر على أن يزودها بكل أنواع المتع التي تنشدها؛ ومن ناحية أخرى فإن هذا المضمون نفسه يمكن أن ينحط إلى مستوى ما هو عرضي، دون أن يستطيع التطلع إلى أيّ استقلال.

٣ ـ كيف يعالج الفن الرومنتيكي مضمونه

أ ـ إن العنصر الإلهي في الفن الرومنتيكي يختزل إلى أقل حد: فالطبيعة قد حدّد طابعها الإلهي؛ والجو، والجبال والأودية، والسيول. والينابيع، والزمان، والليل، وكذلك كل العمليات العامة للطبيعة، فقدت قيمتها من حيث هي وسائل لتمثيل المطلق وأجزاء مكوّنه للمطلق. والتكوينات الطبيعية لم تعد تعاني تكبيراً رمزياً؛ وأشكالها وتجلياتها لم تعد تُعَدّ قادرة على التعبير عن ملامح الألوهية. وكل المشاكل الكبرى، ذات العلاقة بنشأة العالم وأصل الإنسان ومصيره، وبغايات الطبيعة، وكل المحاولات لحل هذه المشاكل بمساعدة التمثيلات التجسيمية قد فقدت سبب وجودها ابتداءً من اللحظة التي فيها تجلي الله في الروح، حتى في المجال الروحي فإن العالم الحيّ المتعدد الألوان، بخوّاصه وأفعاله وأحداثه ذوات الملامح الكلاسيكية ـ قد وجّهه كل أشعته نحو البؤرة الوحيدة للمطلق بتاريخه الدائم وبخلاصه. وهكذا تركز كل المضمون وانحصر في باطن الروح، في العاطفة، في الامتثال، في النفس التي تصبو إلى الاتحاد بالحق، وتسعى إلى الإهابة بما هو إلهي في الذات الإنسانية الفردية. والغايات والمساعي التي تحققها الروح في هذا العالم لا تنتسب بعدُ إلى هذا العالم، بل صارت مهمتها الوحيدة أو الجوهرية هي الصراع الباطن في الإنسان ضد ذاته، ابتغاء التصالح مع الله، ومن أجل تحقيق الشخصية وتمثيلها في وجهها الإلهي. والبطولة التي يَنطوي عليها هذا الصراع ليست بطولة تعطي لنفسها القوانين، وتفرض نظماً وتنشيء وتحوّل مواقف، بل هي بطولة الإذعان والخضوع، التي تجد نفسها أمام مواقف موجودة من قبل وجاهزة عتيدة، وما عليها إلاّ أن تنظم ما هو زماني، وأن تطبّق على العالم الفاني والزماني الأوامر والوصايا الصادرة عن سلطة عليا توجد في ذاتها ولذاتها.

لكن في الوقت الذي فيه تركز المضمون في بؤرة النفس الذاتية، وصارت العملية كلها تجري في أعماق الإنسان، فإن دائرة المضمون اتسعت اتساعاً جديداً اتخذ هذه المرة مدى لا نهائياً. لقد تفتّح إلى أشكال لا حصر لها. وعلى الرغم

من أن هذا التاريخ الموضوعي، تاريخ الفداء والخلاص، يكوّن الجانب الجوهري في النفس، فإن الإنسان يخترقه في كل اتجاه، إما من أجل إبراز بعض جوانبه، وإما من أجل إضافة هذه الملامح الإنسانية أو تلك، وهو أيضاً قادر على أن يجعل نفسه في هوية مع الطبيعة، يجعل منها الوَسَط والساحة للروح ويستغلها للهدف الكبير والوحيد. وينتج عن هذا إغناء لانهائي للروح، بفضله يستطيع أن يتكيف مع الظروف والمواقف العديدة المتنوعة. وحينما يخرج الإنسان من دائرة المطلق هذه ابتغاء الاختلاط مع أمور الدنيا فإنه يجد نفسه أمام مصالح وغايات هي من التعدد والاشتباك بالعواطف بقدر ما اكتسبت الروح من عمق وعظمة، وهذا يسمح لها بأن تواجه، في تفتحها، مصادمات وتمزقات وهجمات من الوجدانات المتعددة إلى غير نهاية، وأن تعاني كل درجات الاستمتاع. إنه الكلي في ذاته، كما يتجلى للشعور الإنساني، هو الذي يكوّن المضمون الباطن للفن الرومنتيكي، الذي يجد هكذا مادة لا تنفد في الإنسانية بأسرها وفي مجموع تطورها.

ب ـ لكن الفن الرومنتيكي لا يمثّل هذا المضمون من حيث هو فن، كما يفعل ذلك الفن الرمزي إلى حد كبير، والفن الكلاسيكي خصوصاً بواسطة آلهته المثالية. ذلك أن الفن الرومنتيكي، إذا أعطي مضمون الحقيقة شكلاً فنياً، فيجب ألا ننسى أن هذا المضمون كان موجوداً من قبل في المجال الفني، وفي الامتثال وفي العاطفة. والدين، بوصفه شعوراً (أو: وعياً) عاماً بالحقيقة، يكوّن الافتراض الجوهري للفن الرومنتيكي. وتجلياته الخارجية والمحسوسة تتجلى للشعور الحقيقي على شكل أحداث ووقائع مبتذلة ذات مدلول مباشر. ذلك أنه لما كان مضمون الكشف المتجلي للروح ليس شيئاً آخر غير الطبيعة المطلقة والأزلية للروح وهي تنفصل عن الأمور الطبيعية بما هي كذلك وتحطّ من قدرها، فإنه ينتج عن ذلك أن الظواهر التي يتألف منها العالم الخارجي لا يمكن أن تكون إلا ظواهر عالم عَرَضي انسحب من «المطلق» كيما يتركز فيما هو روحي وباطن ويصير حقيقة في ذاتها ولذاتها. وهكذا يصير ما هو خارجي عنصراً يستوي فيه الأمر ولا يكترث له؛ والروح لا تعزو إليه أية ثقة، ولا تتوقف عنده. وبقدر ما تقلّل من قيمة شكل الواقع الخارجي، فإنها تقلل من العثور فيه على ما يرضيها وعلى الاقتراب منه وعلى التصالح وإياه.

جـ ـ ولهذا فإن الفن الرومنتيكي، في تمثيله للظواهر الخارجية، لا يتجاوز

حدود الواقع العادي المبتذل، ولا يخشى من اقتناء العالم الواقعي بكل عيوبه؛ وكل نقائصه. إننا لسنا هاهنا أمام الجمال المثالي الذي استطاع أن يرتفع بنظرات من يتأمله إلى ما فوق الزمان وأن يعطي وهم الخالد في الأزلي الذي لا يفنى، كما استطاع أن يدرك جمال الوجود من خلال تجلياته العكرة والمشوّهة. إن الفن الرومنتيكي لا يطمح إلى تمثيل الحياة في حالة الهدوء اللامتناهي، ولا إلى تمثيل النفس في الخارج بتجسيدها في جسم، وليس غرضه هو الحياة بما هي حياة ومطابقة تماماً لمفهومها ـ بل هو على العكس من ذلك يسعى إلى ذروة الجمال هذه، ويجعل الباطن يشارك في كل ما هو عَرَضي في التشكيلات الخارجية، ويفسح مكاناً لا محدوداً للملامح التي تميّز نقيض الجمال.

نحن إذن في الفن الرومنتيكي أمام عالمين: عالم روحي، كامل في ذاته، لنفس مطمئنة متصالحة مع ذاتها، عالم التكرار الخَطّي للميلاد والزوال وعودة الظهور المؤدي إلى الإنطواء على الذات وإلى الحياة الحقة لفونقس[1] الروح ـ هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، هناك العالم الخارجي بما هو كذلك الذي يصير حقيقة تجريبية تماماً، بفضل تراخي الروابط التي تربطه بالروح، عالم خارجي لا أهمية له بالنسبة إلى النفس. وفي الفن الكلاسيكي كانت الروح تسود الظواهر التجريبية وتنفذ فيها من أولها إلى آخرها، لأنها تستمد من الروح حقيقتها. أما منذ الآن فصاعداً ـ أي في الفن الرومنتيكي ـ فإن الباطن لا يحفل بطريقة تمثيل العالم الخارجي، لأن ما هو مباشر غير جدير باهتمام النفس، ولا يسهم في سعادتها. والخارج يتوقف عن أن يكون قادراً على التعبير عن الباطن؛ وإذا ما التجِىء إليه لهذا الغرض فإنه توكل إليه مهمة بيان أن العالم الخارجي لا يمكن أن يكون مصدراً للرضا والإلحاح في أهمية الاهتمام بالباطن، وبالنفس، بعالم العواطف. والفن الرومنتيكي، بسيره على هذا النحو، يترك للعالم الخارجي كل حرية، دون أن يفرض عليه أقل قَسْر، ودون أن يخضعه لأي اختبار دون أن يستبعد من تمثيلاته الموضوعات المعتادة، مثل الأزهار، والأشجار، بل والأشياء المبتذلة مثل الأدوات المنزلية وكل الجانب العَرَضي في الطبيعة.

(١) الفونقس Phénix: طائر خرافي يقال إنه يحرق نفسه بنفسه ومن رماده يتولد من جديد. وهيجل يشبه الروح بهذا الطائر.

والخلاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين المضمون والشكل في الفن الرومنتيكي هي أنه حينما تجلى بحسب وجهه الصحيح، فإن النبرة الأساسية في الفن الرومنتيكي ـ بسبب الكلية التي ترفع فيه إلى أعلى درجة ولكون النفس كيما تعبر عن نفسها فيه لا تتوقف عن التفتيش في أعمق عمائقه ـ نقول: إن هذه النبرة هي ذات طبيعة موسيقية، ومن حيث المضمون الدقيق للتمثيل هي غنائية. ذلك أن الغنائية تكوّن السِّمة الأولية والجوهرية للفن الرومنتيكي؛ ونحن نجدها في الأعمال الفنية التجسيمية وتحيطها، كالهالة، بضباب منبعث من النفس، لأنه في كل منتجات هذا الفن لا تتوجه الروح إلاّ إلى النفس وإلى الروح.

وتبعاً لهذا التعريف العام للفن الرومنتيكي، فإن البحث فيه ينقسم إلى ثلاثة فصول:

أ ـ المجال الديني للفن الرومنتيكي؛

ب ـ الفروسية؛

جـ ـ الاستقلال الصوري للخصائص الفردية.

والفصل الأول يتناول أولاً: فداء البشر بواسطة يسوع المسيح، وتجليات الروح المطلقة بواسطة الله ذاته منظوراً إليه بشكله الإنساني، بوصفه ذا وجود فعلي في العالم المتناهي وفي ظروف عينية، مستغلاً هذا الوجود كيما يكشف للناس وللعالم هذا المطلق.

ويبحث ثانياً: في الحب في شكله الوضعي، الذي هو شكل عاطفة الاتحاد والمصالحة بين ما هو إنساني وما هو إلهي: العائلة المقدسة، حب مريم بوصفها أم يسوع، وحب المسيح، وحب حوارييه.

والمبحث الثالث يتناول الطائفة أو الجماعة المسيحية. وفيه يبين هيجل أن روح الله حاضرة بين الناس نتيجة لاعتناق الناس للعقيدة ونتيجة للقضاء على الجانب الطبيعي والمتناهي في الناس، ثم يبحث في عودة الإنسنية إلى الله، والتوبة والاستشهاد، بوصفها العوامل الرئيسية في هذه العودة، وفي اتحاد الإنسان بالله.

وواضح من هذا البيان لمضمون هذه المباحث الثلاثة أن هيجل يخوض هاهنا في أمور دينية بحث، ضئيلة العلاقة بفلسفة الفن. ولهذا أضربنا صفحاً عن تلخيص ما قاله في هذه المباحث الثلاثة، التي يتكون منها الفصل الخاص بالمجال الديني للفن الرومنتيكي.

الفروسية

والفصل الثاني يتناول الفروسية. وعند هيجل أن الفروسية، بمفهومها الذي كان موجوداً في العصور الوسطى الأوروبية، تقوم على ثلاثة مفهومات: الحب، والشرف، والإخلاص. وهذه المعاني تكوّن المرحلة الضرورية للانتقال من مبدأ الحياة الباطنة الدينية إلى الحياة في الدنيا حيث يجد الفن الرومنتيكي إمكانيات إبداع مستقل، وينابيع جمال أكثر تحرراً. ولما كان الإنسان هاهنا يستمد مواده من صدره هو، ومن العالم الإنساني الخالص فمن الممكن أن نستنتج أن الفن الرومنتيكي يوجد في نفس المجال الذي يوجد فيه الفن الكلاسيكي. فقد ذكرنا أن الفن الكلاسيكي موضوعه هو المثل الأعلى للإنسانية الحقة موضوعياً، الحقة في ذاتها. ومضمون الفن الكلاسيكي هو ذو طبيعة جوهرية، وينطوي على «پاثوس» أخلاقي (أو: معنوي). ففي قصائد هوميروس، وفي مآسي سوفقليس وسخولوس يدورالأمر حول المصالح العينية والتعبير الدقيق جداً عن العواطف المرتبطة بها. لكن ينبغي أن نلاحظ الفارق بين الفن الكلاسيكي والفن الرومنتيكي. ذلك أن الشعر الرومنتيكي حين يعنى بشؤون هذا العالم، وليس فقط بالتاريخ المقدس، يضفي على أبطاله فضائل وينسب إليهم غايات تختلف تماماً عن فضائل وغايات الأبطال اليونانيين. ذلك أن الأخلاق اليونانية هي أخلاق إنسانية واعية بذاتها، فخور بحاضرها؛ وإرادتها لتتصرف وفقاً لمضمون محدد، وفي وسط محدد، فيه حرية المشاركين فيه خاضعة لشروط تعدّ مطلقة. إنها شروط تنظم العلاقات بين الآباء والأبناء، وبين الزوج والزوجة، وبين مواطني مدينة أو دولة بعينها. وهذه الشروط لا تتفق مع الحياة الباطنة للنفس المتدينة التي تسعى - على عكس ذلك - إلى تدمير الجانب الطبيعي في الإنسان وتمجد الفضائل النقيضة لتلك التي مجدتها يونان: إن الأخلاق المسيحية تمجّد التواضع، والتخلي عن الحرية وعن الثقة في النفس إن الفضائل التي تدعو إليها التقوى المسيحية، بتشددها التجريدي، تقتل كل ما هو دنيوي ولا ترى حرية الإنسان إلاّ في إنكار كل ما فيه مما هو إنساني.

ولهذا كانت المفهومات الأخلاقية عند المسيحية على نقيض نفس المفهومات عند اليونان. فالبطولة عند اليونان تقوم على الاستقلال بالذات وعلى الحرية الفردية؛ أما في المسيحية فالبطولة تنجلي في مظاهر المحبة، وفي الدفاع عن الشرف، وفي مظاهر الإخلاص والوفاء. والشجاعة عند اليونان شجاعة طبيعية

خاصة بالأفراد وتنبع من الإرادة ومن الجسم وتستخدم للدفاع عن المصالح الموضوعية؛ أما الشجاعة في المسيحية فمصدرها في باطن الروح، ويميلها الشرف والفروسية، وهي خاضعة لأهواء إرادية مُغامِرة ولتركيبات عَرَضية واندفاعات تعدّ صوفية.

وشكل الفن الرومنتيكي قد ساء في منطقتين: في الغرب، بفضل انطواء الروح في باطنها؛ وفي الشرق، حيث نشهد أول امتداد للشعور الساعي إلى التحرر مما هو متناهٍ. في الغرب، كان الشعر نتاج نفس منطوية على نفسها، ومركزها موجود في داخلها، واتجاهاتها الدنيوية خاضعة للعالم العلوي للإيمان. وفي الشرق، نجد العربيّ خصوصاً، وهو الذي لم يكن في البدء إلاّ نقطة، وقد وجد أمامه الامتداد الفسيح الهائل لصحرائه وبسمائه، نقول: نجد العربي وقد تضخم واتسع على نحو رائع، إلى درجة أنه صار هو العالم الدنيوي، دون أن يتنازل مع ذلك عن حريته الباطنة. والإسلام خصوصاً هو الذي أعدّ الأرض، بأن قضى على كل عبادة وثنية للأشياء المتناهية والخيالية، واهباً للروح الحرية الذاتية التي تمكن من التوفيق بين القلب والروح بعيداً عن كل شكل موضوعي لإله، وتمكن من العيش كشحاذ في العبادة النظرية الخالصة لموضوعاته، وفي الوقت نفسه، في الحب، والسرور، والسعادة.

ونورد فيما يلي خلاصة لما قاله هيجل عن تلك المفهومات الثلاثة:

مفهوم الشرف

لم يعرف اليونان ما نسميه اليوم باسم: الشرف. صحيح أن كل شيء في «الإلياذة»: يدور حول غضب أخيلوس، هذا الغضب الذي أدى إلى الأحداث الموصوفة بعد ذلك. بيد أن هذا الغضب لم يكن الدافع إليه هو إهانة الشرف. وإنما أحسّ أخيلوس بالإهانة حينما حرمه الملك أجاممنون من نصيبه من الغنيمة. فالإهانة تتعلق إذن بشيء مادي، بعلاقة امتياز واعتراف بالجميل وإقرار بالشجاعة؛ إن أخيلوس غَضب لأن أجاممنون عامله معاملة غير لائقة وأذلّه أمام اليونانيين؛ لكن هذه الإهانة لا تمس أعماق أخيلوس وشخصيته بما هي كذلك، حتى إن أخيلوس كان مستعداً للقناعة باسترداد النصيب الذي حُرِم منه مع بعض هدايا؛ وقد انتهى الأمر بأن وافق أجاممنون على هذا التعويض. أما بحسب أفكارنا الآن،

فإنهما بقبولهما لهذا الحل قد جلبا على نفسيهما أكبر إهانة.

أما الشرف في مفهوم الرومنتيك فيختلف عن ذلك تماماً. ذلك أن موضوع الإهانة هنا ليس قيمة عينية واقعية: ملكية، موقف، واجب، بل الإهانة تصيب الشخصية بما هي شخصية، والفكرة التي لديها عنها، والقيمة التي يعزوها الإنسان إليها. وهذه القيمة اللامتناهية مثل الشخص نفسه. وبفضل عاطفة الشرف يشعر الشخص بذاتيته اللامتناهية، بغض النظر عن مضمون هذه.

والشرف يمكن أن يتخذ مضمونات متنوعة جداً. لأن كل ما يكوّن ذاتي، وكل ما أفعله وما يفعله الآخرون معي ـ يكوّن جزءاً من شرفي: وتبعاً لذلك فإن في وسعي أن أعد من الشرف كل ما هو جوهري في ذاتي: الاخلاص للذاتية، الاخلاص للوطن، وللمهنة، وانجاز واجباتي نحو الوالدين، والأمانة الزوجية والأمانة في التجارة والمعاملات من كل نوع، وكذلك البحث العلمي، الخ.

ولما كان الشرف ليس فقط ما يبدو لي كذلك، بل يجب أن ينظر إليه الآخرون على أنه كذلك، فإن الشرف أمر سهل التجريح. والمدى الذي أمتد به في هذا الصدد يتوقف على هواي أنا. فأقل أمانة يمكن في نظري أن تكون ذات أهمية بالغة. ولهذا فإن الدور الأساسي للإهانة أو للشرف إنما يرجع إليّ أنا، لا إلى مضمون الإهانة. وبعبارة أخرى: إني أشعر بأني أُهِنْتُ لا في المضمون، وإنما في شخصيتي، في ذاتي أنا.

ولهذا السبب تعتبر كل إهانة للشرف أمراً لا متناهياً، ورد الاعتبار لا يمكن هو الآخر، إلا أن يكون لامتناهياً أيضاً.

الحُبّ

والحب هو العاطفة الثانية التي تلعب دوراً سائداً في الفن الرومنتيكي. وإذا كانت الصفة الرئيسية في الشرف تقوم في الذاتية الشخصية كما تتجلى في استقلالها المطلق، فإن الصفة الرئيسية في الحب تقوم في بذل الشخص لذاته إلى شخص من الجنس الآخر، وفي التخلي عن شعوره المستقل ووجوده الذاتي الفردي، وفي الوعي بالذات في داخل ومن خلال الوعي بشخص آخر هو من هذا الاعتبار، هناك تعارض بين الشرف والحب.

ولكننا نستطيع، من ناحية أخرى، أن نرى في الحبّ تحقيقاً لما هو مندرج في الشرف، بمقدار ما يشعر الشرف بالحاجة إلى الاعتراف بلا نهائية شخصية من جهة الغير وإدراجها في هذا الغير. وهذا الإقرار لا يصير حقيقياً وشاملاً إلاّ حينما لا يتوجه الاحترام إلى شخصيتي المجرّدة، أو كما تتجلى في حالة عينية منعزلة، وبالتالي محدودة، بل تتوجه إلى كل ذاتيتي، كما كنت وكما أنا الآن، وكما سأكون في المستقبل عند شعور الآخرين. وحينئذ لا يحيا الآخر إلاّ فيَّ أنا، وأنا لا أحيا إلاّ فيه هو؛ فنحن هو وأنا نحيا في حالة من الوحدة والامتلاء، ونضع في هذه الهوية كل روحنا، ونجعل منها عالماً قائماً برأسه. وبسبب هذه الحالة الباطنة اللانهائية يلعب الحب دوراً كبيراً جداً في الفن الرومنتيكي، وتزداد هذه الأهمية بالثراء الأسمى الذي يتضمنه مفهوم الحب.

إن الحب لا يقوم، مثلما يقوم الشرف، على تأملات للعقل واعتبارات ذهنية، وإنما ينبع من العاطفة، وتبعاً للدور الذي يلعبه اختلاف الجنسين (الذكر والأنثى) فإنه يشكل في نفس الوقت الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية. لكن الدور الجوهري الذي يقوم به في هذا الباب هو أن يلتزم الشخص، في هذه العلاقات، بكل باطنه وكل لانهائيته. فهذا الانصهار التام بين شعوره وشعور الآخر، هذا المظهر لإنكار الذات والإيثار هما اللذان يفيدان الشخص كوسيلة لكي يجد نفسه ويرجع إلى ذاته؛ وهذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يُحبّ لا يحيا ولا يوجد لنفسه ولا يفكر في نفسه، بل يجد في شخص آخر أسباب وجوده، مع استمتاعه هو بذاته في شخص هذا الآخر. وهذا كله هو ما يهب الحبُّ طابع اللانهائية. إن الجمال يجب أن يُبْحث عنه أساساً في كون العاطفة لا تبقى في حالة عاطفة بسيطة أو دافع، بل الخيال يخلق من حوله عالماً بأكمله، ويحوّل كل الاهتمامات وكل الأغراض وكل ظروف الحياة الواقعية إلى زينات لهذه العاطفة، ويجتذب كل شيء إلى داخل دائرته، وهكذا يسمو بقيمه ما كان حتى ذلك الحين أمراً أجنبياً عنه. وفي النساء خصوصاً يتجلى الحب بكل جماله، لأنه بالنسبة إليهن يكوّن هذا الإنكار للذات التعبير الأسمى عن خلقهن، لأن حياتهن ما هي إلاّ إعداد وتوسُّع ينبغي أن يؤدي إلى هذه العاطفة التي يجدن فيها النقطة الثابتة والاستقرار في وجودهن. فإن لم يصلن إليها، لسوء الحظ فإنهن ينطفئن مثلما ينطفىء النور من هبوب الريح. والفن الكلاسيكي لا يعرف هذا الباطن الذاتي للعاطفة؛ وعلى كل

حال لا يلعب فيه هذا الباطن الذاتي إلاّ دوراً ثانوياً، وإذا جُعِل الحب موضوعاً للتمثيل في هذا الفن فإن ذلك لا يحدث إلاّ على شكل اللذة الحِسّية. فهوميروس لا يعزو إلى الحب أية أهمية، هو يرى أن التحقيق الأسمى للحب إنما يوجد في الزواج، وفي نطاق الحية المنزلية، وفي صفات امرأة مثل[1] فنلوفا Penelope - وهي أم وزوجة مخلصة - أو مثل أندروماك، وبالجملة: امرأة ذات صفات أخلاقية قبل كل شيء. وهذه الرابطة - على العكس من ذلك - التي ربطت بين پاريس وهيلانة قد اعتبرت لا أخلاقية، لأنها كانت السبب في فظائع وبلايا حرب طروادة. وحب أخيلوس لبريسايس Briseis كان عاطفة خالية من العمق، لأن بريسايس عَبْدة يستطيع أخيلوس أن يتصرف فيها كما يشاء. وفي قصائد الشاعرة سفو Sapho ترتفع لغة الحب إلى مرتبة الحماسة الغنائية، لكن ما يعبَّر عنه فيها هو بالأحرى حرارة النار التي تلتهم الدم أكثر من أن يكون باطن النفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب. وفي المقطوعات القصيرة المليئة باللطافة التي نظمها أناكريون Anacréon يظهر الحب كلذّة عامة تجهل الآلام اللامتناهية، التي تعانيها النفس المقهورة التي تموت من الشوق وتتحمل شقاءها دون شكوى، بينما الحياة كلها متوقفة على هذه العاطفة. إن أناكريون يتحدث عن الحب بعبارات مليئة بالهدوء، كما لو كان يتحدث عن ينبوع لمسرّات مباشرة، ودون أن تتضمن صفة أو شدّة هذه المسرّات اختياراً وحيداً يستبعد غيره وتعلقاً بشخص معيّن، وتثبيتاً نهائياً للعاطفة. والمسرحيات التراجيدية اليونانية الكبرى تجهل الوجدان الغرامي بالمعنى الرومنتيكي لهذه الكلمة. واسخولوس وسوفقليس لا يعزوان إلى الحب أية أهمية جوهرية. فعلى الرغم من أن انتيجوناقد قدّر لها أن تصير زوجة لهيمون Hemon، وعلى الرغم من أن هذا الأخير يتدخل لصالحها لدى أبيه؛ ويذهب إلى درجة أنه يقتلها لأنه لم يستطع إنقاذها، فإن ما يحتج به أمام كريون Creon ليس هو القوة الذاتية لحبه - الذي لا يشعر به مع ذلك على نحو العاشقين في العصر الحديث - بل يحتج فقط بالظروف الموضوعية وإذا كان يوريفيدس يعالج الحب - مثلاً في مسرحيته: «فَيْدرا» - على نحو أكثر إثارة للعطف، فإنه مع ذلك يصوره على أنه

(١) بنت ايكاريوس، وزوجة أوديسيوس، التي انتظرت عودته على الرغم من كثرة الذين أرادوا الزواج منها، قائلة إنها لن تتزوج إلا بعد أن تفرغ من نسج قماش لوالد أودسيوس. وكانت تنقض النسيج كل ليلة كيلا تتمه.

عاطفة شبه إجرامية، وعلى أنه شهوة حِسّية أثارتها ڤينوس التي تريد إهلاك هيبوليت، لأنه حرمها من القرابين والأضاحي.

كذلك نجد في تمثال ڤينوس الموجود بمتحف آل مدتشي صورة مجسّمة للحب، فيها لطف وجمال خليقان بالإعجاب؛ بيد أن الباطن كما يقتضيه الفن الرومنتيكي، يعوزها تماماً. ونفس الوضع نجده في الشعر اللاتيني. ففيه نجد أنه ـ كنتيجة لسقوط الأمبراطورية وانحلال الحياة الأخلاقية ـ قد صار ينظر إليه على أنه لذة حِسّية. وعلى العكس من ذلك نجد أن پترركه، الذي كان مع ذلك يعدّ غرامياته مجرد لعبة ولم يُقحم مجده إلاّ على قصائده ومؤلفاته المكتوبة باللغة اللاتينية ـ قد خلّد الحبّ الذي يولده الخيال، والذي استطاع، تحت سماء إيطاليا، أن يطبع الحمية الغرامية بطابع ديني، وبالعكس. ومجد دانته Dante كانت نقطة البداية فيه هي حبّه لبياترتشه Beatrice، هذا الحب الذي تحوّل إلى حب ديني، بينما هو قد استطاع، بشجاعته وجرأته، أن يسمو إلى تصور ديني للفن، بفضله تجاسر على أن يفعل ما لم يفعله أحدٌ من قبله، ألا وهو: أن يضع نفسه موضع القاضي الذي يحكم على الناس، وأن يوزعهم بين الجحيم، والمطهر، والفردوس. وعلى عكس هذا السموّ بالحب، نجد بوكاتشيو Boccacio يعالج الحب إمّا على أساس أنه وجدان عنيف، وإمّا باستخفاف شديد لا تلعب فيه الأخلاق أيّ دور، وذلك لأنه رسم في أقاصيصه أخلاق عصره وبلاده. وفي «الغناء الغرامي» الألماني Minnesang يبدو الحب عاطفياً حنوناً، ولا يحتوي على ثراء كبير في الخيال، وعلى شكل لعبة حزينة رتيبة. وعند الأسبان يعبّر الحبُّ عن نفسه بلغة غنية بالصور، ويتسّم بالفردية؛ وهو بارع في البحث والدفاع عن حقوقه وواجباته، إنه مسألة شرف شخصي، هو في الغالب وهميّ إلى أعلى درجة. وعند الفرنسيين صار الحب، في لحظة معينة، ماجناً، مشوباً بالغرور، وعاطفة متشعرة بحكم ما فيها من السفسطات البارعة جداً؛ وهو يبدو أحياناً كلذة حِسّية، خالية من الوجدان، وفي أحيان أخرى يبدو حساسية وعاطفية متسامية ومتعقلة.

ومهما تكن الزاوية التي منها ننظر إلى الحب، فإنه يملك هذه الصفة العالية وهي أنه لا يبقى في حالة الميل الجنسي فقط، بل يتجلى كعاطفة ثريّة وجميلة، والشخص الذي يكابده مستعد، ابتغاء الاتحاد بالشخص المحبوب، لكل التضحيات، وعدم التقهقر أمام أي فعل من أفعال الشجاعة، ابتغاء اكتساب موضوع

حبه والمحافظة عليه.

بيد أن للحب الرومنتيكي مع ذلك حدّه الذي ينبغي عليه أن يقف عنده. ذلك أن ما يفتقر إليه هو الكلية في ذاتها. فما هو إلا العاطفة الشخصية لشخص مفرد، على هامش الاهتمامات الخالدة والمضمون الموضوعي للوجود الإنساني: الأسرة، الأغراض السياسية، الوطن، واجبات المهنة، والحاجيات الاجتماعية والدينية. إنه مملوء فقط «بأنا» يريد أن يجد في «أنا» آخر الاستجابة والانعكاس للعاطفة التي يشعر بها. في الأسرة والزواج وفي مجال الواجبات، وفي الدولة نجد أن العاطفة الذاتية بما هي كذلك، والتي تقتضي الاتحاد بهذا الفرد أو ذاك دون سائر الأفراد ـ ليست العامل الرئيسي، بينما في الحب الرومنتيكي يدور كل شيء حول حب هذا لهذه، أو حب هذه لهذا. وهذا الحب الاستبعادي للغير، الذي يعانيه فرد لفرد معين من الجنس الآخر لا يمكن أن يكون له سبب غير الخصائص الذاتية بطابعها المتفاوت في عرضية ونزوة الاختيار. إن كل إنسان يرى في محبوبته، وكل امرأة ترى في محبوبها أنه أجمل الناس وأنبل من في العالم، والكائن الذي لا نظير له، بينما لا يرى فيه سائر الناس إلا شخصاً عادياً تماماً. ومع ذلك فإنه لما كان الناس جميعاً أو غالبيتهم يتوهمون بهذا الاستبعاد للآخرين، وأنه ليست أفروديت نفسها المنقطعة النظير هي الحبيبة، وعلى الرغم من أن لكل إنسان أفروديته التي يراها أفروديت الحقيقية، فإنه ينتج عن ذلك أن كثيرات هن اللواتي تنسب إليهن نفس القيمة المستبعدة لغيرها، وكل إنسان يعلم أنه يوجد في العالم كثيرات من الفتيات الجميلات اللواتي لهن جميعاً (أو لغالبيتهن) عشاق ومحبون، فإنهن جميعاً يجدن رجالاً يبدين في نظرهم جميلات، فاضلات، فاتنات، الخ. وإن تنفصل واحدة ـ وبطريقة مطلقة ـ عن سائرهن ليس إذن إلاّ مسألة شخصية خاصة، مسألة عاطفة ذاتية، واعتبار فردي. وإصرار الشخص على ألا يتزوج إلاّ بهذه المرأة المعينة وحدها وعلى تصور أن حياته كلها تتوقف على هذا الزواج ـ هو أمرٌ يؤثر بقوة تجعل من هذا الهوى ضرورة حقيقية. وفي مثل هذه المواقف يعترف ويحافظ على حرية الشخص وعلى الطابع المطلق لاختياره؛ بيد أن هذه الحرية، بدلاً من أن تكون مشابهة للحرية المؤثرة التي بها تخضع فدرس ـ في مسرحية يوريفيدس ـ للألوهية ـ تبدو مجرد نزوة رعناء، لأن الاختيار صدر عن الإرادة الفردية.

ولهذا نجد أن المنازعات التي يثيرها الحب خصوصاً حين يكون في تعارض

وصراع مع المصالح الجوهرية ـ تتخذ مظهر منازعات لا تبررها أية ضرورة. ذلك لأن الذاتية بما هي كذلك هي التي بمقتضاها تتعارض مع ما لا يمكن أن ينسى ولا يقرّبه. وفي التراجيديات الكبيرة اليونانية نجد أن أشخاصاً مثل أجاممنون، وقلوطمنسترة؛ وأوريست، وأوديب، وأنتيجونا، وكريون، الخ تسعى إلى تحقيق أغراض فردية. لكن الجوهريّ الذي يشكّل المضمون الپاثوسي لأفعالهم هو أمر مشروع له ما يبرّره، ويبدي من أجل هذا عن أهمية كلية. فإذا كان المصير الذي يصيبهن يؤثر فينا، فذلك ليس لأنه مصير بائس، وإنما لأنه بلاء يشرّف، ولأن الپاثوس الذي لا يهدأ في عالم يحصل على الإرضاء له مضمون ضروري يجب عليه أن يستنفده. أما أن الخطيئة التي ارتكبتها قلوطمنسترة لم تعاقب عليها، وأن الإهانة التي أصيبت بها أنتيجونا من حيث هي أخت لم تنجح ـ فذلك ظلم في ذات. بيد أن هذه الآلام التي سببها الحب، وهذه الآمال التي تبددت؛ وذلك التسلط الغرامي بوجه عام، وهذه الآلام التي لا نهاية لها والتي يعانيها الإنسان الذي يحب وتلك السعادة التي يحلم بها ـ كل هذا هو أمر خالٍ من الأهمية العامة ولا يعني إلاّ الشخص المفرد. إن كل إنسان قد فُطِر على أن يحبّ، وله الحق، تبعاً لذلك، في أن ينشد السعادة في الحب؛ لكنه إذا لم يفلح في الحصول على هذا الغرض، بالنسبة إلى هذه الفتاة أو تلك، في حالة معينة وفي ظروف خاصة، فليس في هذا شيء من الظلم. ذلك لأنه لا توجد ضرورة تبرّر الهوى الذي حمله على التعلق بهذه الفتاة أو تلك، دون غيرها من الفتيات. ومع ذلك يُراد منا أن نهتم بما هو عَرَضي إلى أقصى درجة، وبما هو نزوة ذاتية، وبما هو خالٍ من الامتداد والكلية. ولهذا السبب فإنه على الرغم من حرارة الوجدان الذي يصورونه لنا، فإننا لا نملك أن نمنع أنفسنا من اتخاذ موقف متسم بالبرود إزاء هذا الذي نشاهده.



الفصل الرابع

الشعر

تمهيد

إن المعبد في المعمار الكلاسيكي يتطلب إلهاً يسكنه، والنحت يقدم إلى أنظارنا على شكل جمال تجسيمي، وبالنسب الجميلة التي يهبها للمادة المستخدمة في هذا الغرض يكشف عن الروح في شكلها الواقعي المحايث لا في شكل رمز أجنبي عنها. ومع ذلك فإن النحت، سواء بسبب مادية صوره أو بسبب طابع العموم المثالي في تمثيلاته، لا يستطيع أن يعبر عن المبدأ الروحي في طبيعته الباطنة والشخصية وفي الأفعال الجزئية لدراما الحياة الدينية أو الدنيوية. فلا بد إذن لشكل جديد من أشكال الفن أن يقدم إلينا صورة عنها.

وهذه الكيفية في التعبير، السامية إن بالتركيز الباطن للفكر أو بتحديد الأخلاق ـ يكوّن في دائرة الفنون التجسيمية، مبدأ فن التصوير. ذلك أن فن التصوير، يردّه الشكل الجسماني إلى مظهر أقل مادية وإلى اللون، يجعل التعبير عن النفس مركزَ التمثيل. وعلى ذلك، فإن المجال العام الذي فيه تتحرك هذه الفنون: الأول بحسب النمط الرمزي، والثاني بحسب مفهوم المثل الأعلى الكلاسيكي، والثالث بحسب النمط الرومنتيكي ـ هو دائماً مجال الشكل الحِسّي للروح وللعالم المادي.

لكن الفكر، بوصفه ينتسب جوهرياً إلى العالم الباطن للشعور، لا يجد في المظهر وفي النظرة التي تدرك الشكل الخارجي إلا وجوداً أجنبياً عنه بدرجات متفاوتة. فواجب على الفن إذن أن يحرر منه تصوراته، وأن يدخل هذه في ميدان يكون من طبيعة أكثر أفعالاً في الباطن وأقل مادية، سواء من حيث المواد ومن

حيث كيفية التعبير. وتلك خطوة قد خطتها الموسيقى، من حيث أنها تكشف عن الباطن بما هو باطن، وعن الانطباع الذاتي، لا بواسطة تركيبات منسجمة للصوت الذي يتردد في الأذن. لكن الموسيقى، بهذا، قد وقعت في طرف أقصى آخر هو التركيز الذاتي الذي لا يجد في الأصوات إلا تجلياً لرمزية عديدة. وذلك لأن الصوت مأخوذاً في ذاته لا يعبّر عن أفكار. ثم إنه يتحدد بقوانين الأعداد. لكن الوجه الكيفيّ للعمق الروحي يناظر، بوجه عام، نِسَب الكم التي تتجلى بواسطة فروق، وتقابلات، وانسجامات، لكنه لا يعبّر عنه بالصوت إلا بشكل ناقص. ولهذا، فإنه لما كان هذا الوجه يجب ألا يكون غائباً فإن الموسيقى ـ بسبب عدم كفايتها ـ مضطرة إلى الاستنجاد بالمعنى الدقيق للألفاظ، من أجل تحديد الأفكار وإعطائها تعبيراً مميّزاً؛ إن الموسيقى تتطلب نصّاً، وهذا النص هو وحده الذي يستطيع أن يعطي النفس التي تنتشر في الخارج بالاستسلام للأصوات ـ إشباعاً أكثر اتفاقاً مع طبيعتها.

وبفضل هذا التعبير عن العواطف والأفكار فإن الموسيقى تفقد طابعها من التركيز المجرد؛ ومعرضها يكون أكثر وضوحاً ورسوخاً؛ لكن فعلها الخاص هاهنا ليس إنماء الفكر بواسطة الكلام، وليس شكلها الفني، وإنما هو دائماً التعبير عن العاطفة التي تصحبها. وكثيراً ما تتحرر الموسيقى من تأليف الكلمات كيما تتحرك بحريّة في دائرتها الخاصّة بها، دائرة الأصوات. ولهذا فإن ميدان الامتثال ـ الذي من ناحية لا تستطيع أن تبقى في هذا التركيز المجرد للعاطفة، والذي هو في حاجة إلى إيجاد عالم من الحقائق الواقعية الحيّة، فإنه ينفصل عن الموسيقى ويهب نفسه وجوداً موافقاً للفن ـ وذلك في الشعر.

فالشعر، هذا الفن الذي يستخدم الكلام، هو إذن الحدّ الثالث، وهو في الوقت نفس الكلّ الذي يجمع في داخله وإلى أعلى درجة في ميدان الفكر ـ الحدين الأقصيين المتكونين بواسطة الفنون التجسيمية والموسيقى. ذلك لأن الشعر يحتوي، شأنه شأن الموسيقى على مبدأ الإدراك المباشر للنفس بواسطة ذاتها، وهو أمر يُعوز المعمار، والنحت، والتصوير. ومن ناحية أخرى، ينمو الشعر في حقل الامتثالات والانطباعات، ويبدع هكذا عالماً بأسره من الموضوعات لا يعوزها تماماً الطابع المحدّد للصور التي يقدمها النحت والتصوير. وأخيراً، فإن الشعر قادر، أكثر من أيّ فن آخر، على عرض الحادث في كل أجزائه، وتوالي الأفكار

وحركات النفس، وتطور المواهب وتنازعها، والمجرى الكامل للفعل.

وعلينا بخاصة أن نعدّ الشعر، إلى جانب التصوير والموسيقى، هو الحد الثالث في سلسلة الفنون الرومنتيكية.

إن الشعر، أولاً بسبب طابع الروحية الذي يتسم به، قد تحرّر من كل صلة بالمادة الثقيلة. وليس من شأنه أن يشكّلها وأن ينسّقها من أجل إقامة مبنى يذكّر الروح بواسطة أشكاله الرمزية، كما يفعل المعمارُ ذلك؛ وليس من شأنه، كما هي الحال في النحت، أن يستخرج من الأبعاد الثلاثة للامتداد شكلاً طبيعياً يكون صورة للروح. إن الشعر يعبّر مباشرةً عن الروح ومن أجل الروح ذاتها مع كل تصورات الخيال والفن، وذلك كله دون إظهارها بشكل مرئيّ وجسماني للنظرات الحِسّية.

ومن ناحية أخرى، يستطيع الشعر أن يشمل عالم الفكر في مجموعه، وأن يُدْخل فيه في الوقت نفسه كل خصائص وتفاصيل الوجود الخارجي بثراءٍ لا تبلغه الموسيقى ولا التصوير. وهو قادر أيضاً على أن ينمي ـ على انفصال ـ الملامح الفردية والخصائص العَرَضية.

لكن علينا، من ناحية أخرى، أن نميز الشعر من الفنون التي تشاركه في الطابع:

أ ـ ففيما يتصل بالتصوير، نجد أن التصوير في وضع أفضل من وضع الشعر هناك حيث يراد عرض المضمون في معرض خارجي أمام العيان. صحيح أن الشعر يستطيع أيضاً بوسائل عديدة أن يبرز المضمون للعيان، كما هي الحال في الخيال بوجه عام. لكن التمثيل الذي فيه يتحرك الشعر جوهرياً هو ذو طابع روحي، ويلائمه عموم التفكير، ولهذا فإنه غير قادر على الوصول إلى تحديد العيان الحِسّي. ومن ناحية أخرى، فإن مختلف الملامح التي تجعل الشكل العيني قابلاً للعيان في الشعر لا تدرك على أنها شمول واحد، كما في التصوير، بل هي تتوالى ولا تدرك بنظرة واحدة شاملة. بيد أن هذا نقص يتناول فقط الجانب الحِسّي، وتستطيع الروح أن تتلافى هذا النقص، وذلك بأن تجمع الملامح المتوالية في صورة واحدة تدرك مغزاها الروحي.

ب ـ وفيما يتعلق بالموسيقى قلنا إن الشعر يشترك معها في المادة الخارجية للصوت. لكن بالنسبة إلى الموسيقى تشكيل هذا الصوت بوصفه صوتاً هو الغرض

الجوهري. وكلما تغلب جانب الصوت على الجانب الروحي في الموسيقى، كانت هذه فناً أوفر حظاً من الاستقلال بذاتها. ولهذا فإن الموسيقى أقل قدرة على التعبير عن كثرة التصورات والعيانات في الوعي.

والبحث في الشعر ينقسم إلى الأقسام التالية:

١ ـ ما هو الشعر وما هو العمل الفني الشعري؛

٢ ـ في التعبير الشعري؛

٣ ـ في تقسيم فن الشعر إلى: ملحمي، وغنائي، ومسرحي.

١ ـ العمل الفني الشعري وتمييزه من العمل الفني المنثور

إن تعريف أو وصف ما هو شعري أمرٌ قد أجفل منه كل أولئك الذين كتبوا عن الشعر. والواقع أن المرء حين يبدأ الكلام عن الشعر بوصفه فن الشعر دون أن يكون قد سبق له البحث في مضمون وطريقة التصوير في الفن بوجه عام فإنه سيكون من الصعب عليه جداً أن يحدد ماهية ما هو شعري. وتتجلى صعوبة هذه الصفة حين يبدأ المرء من الصفة الفردية لمبدعات شعرية متفردة، ومن هذه الصفة يحاول أن يستخلص أمراً عاماً يجب أن يتوافر في كل الأنواع. فإن أعمالاً مختلفة كل الاختلاف قد عُدّت قصائد. فإن تساءل المرء بعد ذلك بأي حق عُدّت هذه المبدعات الشديدة الاختلاف قصائد، فإنه سيقع في حيرة شديدة.

لكننا سنتجنب الوقوع في هذه الحيرة لأننا لن نبدأ من المبدعات التي يطلق عليها أنها شعرية، وإنما من مفهوم ما هو شعري، وبعد ذلك نحكم على تلك المبدعات بحسب هذا المفهوم. وطبيعة ما هو شعري تستخلص مما قلناه من قبل عن الجميل وعن المثل الأعلى بوجه عام.

وفي سبيل ذلك سنبحث أولاً في الفارق بين ما هو شعري وما هو نثري؛ وثانياً في الذات المبدعة، أعني: الشاعر.

التصور الشعري والنثري

وفيما يتصل بالمضمون الذي يناسب التصور الشعري، فإننا نستطيع، نسبياً على الأقل، أن نستبعد الخارجي بما هو كذلك والأشياء الطبيعية: ذلك لأن

موضوع الشعر ليس هو الشمس، والجبال، والغابات والمناظر الطبيعية، الخ، بل الأمور الروحية. فإنه مهما كان يحمل من عنصر العيان، فإنه يظل دائماً من هذه الناحية نشاطاً روحياً، ويعمل فقط من أجل العيان الباطن القريب مما هو روحي والأقرب من الأشياء الخارجية في ظهورها الحِسّي العيني. وهذه الدائرة كلها إنما تدخل في الشعر فقط بقدر ما تجد الروح فيها من باعث أو مادّة لنشاطها، أي إذن كمحيط للإنسان، وعالم خارجي له، ومن حيث أن له ارتباطاً بباطن الوعي ذا قيمة جوهرية؛ لكن دون أنّ يدّعي أنه الموضوع الوحيد للشعر. إن الموضوع اللائق بالشعر هو الملكوت اللامتناهي للروح وذلك لأن الكلمة، تلك المادة المرنة التي تنتسب مباشرة إلى الروح والتي هي الأقدر على التعبير عن اهتمامات الروح وحركاتها في حيويتها الباطنة يجب ـ كما هو الشأن أيضاً في سائر الفنون بواسطة الحجر، واللون، والنغمة ـ أن تقوم بالتعبير خصوصاً عمّا من أجله أريد بها أن تعبّر عنه. ومن هذه الناحية فإن المهمة الرئيسية للشعر هي أن يجعلنا نعي بقوى الحياة الروحية وبما يختلج في الوجدان الإنساني أو ما يجري أمام النظر من أفعال ومصائر وأعمال في هذا العالم وفي التدبير الإلهي للعالم. ولهذا فإن الشعر كان، العلم الأعمّ والأوسع مجالاً للجنس البشري، ولا يزال كذلك حتى الآن. لأن التعليم والتعلّم هو العلم والخبرة بما هو كائن. إن النجوم والحيوان والنبات لا تعلم ولا تختبر قانونها؛ أما الإنسان فيوجد ويحيا وفقاً لقانون وجوده، حيث يعلم من هو وماذا حوله. إن عليه أن يعرف القوى التي تدفعه وتوجّهه؛ ومثل هذا العلم هو الذي يقدمه الشعر في شكله الجوهري.

ونفس المضمون يشتمل عليه الوعي النثري، وهو يعرّفنا بالقوانين العامة وكيف نميز بين الظواهر الجزئية في العالم المتعدد الأشكال وكيف نرتّبها ونفهمها ونفسّرها. ولذا ينبغي أن نبحث، بعد هذا التساوي الممكن في المضمون، عن الفوارق بين التصور الشعري والتصور النثري.

أ ـ فنقول أولاً إن الشعر أقدم من النثر الفنّي. إنه التصور الأصلي والأول للحقيقة؛ إنه علمٌ لا يفصل ما هو عام عن وجوده الحيّ بعدُ، ولا يضع القانون والظاهرة، والغاية والوسيلة الواحد في مقابل الآخر ثم يربط بين كليهما فيما بعد بالبرهان، بل يدرك الواحد فقط في الآخر وبواسطة الآخر. ولهذا لا يعبّر عن مضمون معروف في عمومه؛ بل على العكس، إنه يبقى في الوحدة الجوهرية وفقاً

لمفهومه المباشر، تلك الوحدة التي لم تعرف بعدُ الفصل والربط.

ب ـ وفي هذه الكيفية من الرؤية يضع كل ما يدركه كشمول مترابط في نفسه وبالتالي مستقل، وهذا الشمول حافل المضمون، ويمكنه أن يكون له امتداد في العلاقات، والأفراد، والأفعال، والنتائج والانطباعات وأنواع التصور؛ ولكن يجب عليه أن يبين أن هذا المركب الواسع هو أمر معلق على نفسه ويصدر ويتحرك عن شيء واحد تعبر عنه كل جزئية من جزئياته. وهكذا فإن ما هو عام وعقلي في الشعر لا يعبّر عنه بعموم مجرّد وارتباط فلسفي أو معقول، بل على أنه أمر ذو حياة، وذو نفس، ويحدد كل شيء، وفي الوقت نفسه على نحوٍ من شأنه أن يدع الوحدة الشاملة والروح الحقيقية للإحياء لا تحدث أثرها إلاّ من الباطن.

جـ ـ وهذا الإدراك والتصوير والتعبير يبقى في الشعر نظرياً فقط. أن يشكّل وأن يتكلم، لا أن يصف الوجود العملي ـ هذا هو الهدف من الشعر وتلك هي مهمته. لقد بدأ لما أن شعر الإنسان بالحاجة إلى التعبير عن نفسه. إن المعبَّر عنه ليس ثمّ إلاّ من أجل أن يعبَّر عنه فيبدأ الإنسان، في مضمون نشاطه العملي يشعر بالحاجة النظرية إلى حشد الخاطر وإبلاغ تأملاته، فإنه يلجأ إلى تعبيرات تصويرية لها رنين شعري. وللاستشهاد على ذلك، حسبنا أن نتذكر بيتين أوردهما هيرودوت، يتحدثان عن اليونانيين الذين سقطوا في موقعه بمضيق ثرموبيليه. ومضمون هذين البيتين بسيط جداً: فهو يقوم على خبر موجز يقول إن ثلثمائة عشرة آلاف (!) قد حاربوا ضد أربعة آلاف بلوبونيزي لكن النقش الذي كتب لتخليد ذكراه اتخذ طابعاً شعرياً تصويرياً. وهكذا يؤكد الشعر نفسه كميدان مستقل؛ ولكي يتميز من الكلام العادي، فإنه يعزو إلى تعبيراته قيمة أسمى من تلك التي للتعبيرات العادية.

لكنه يجب علينا أن نميّز بين الشعر البدائي السابق على النثر العادي والفني ـ وبين التصور واللغة الشعريين اللذين ينميان ويتطوران في حضرة حياة وطريقة للتعبير نثريتين موجودتين سابقاً. فإن الأول مملوء بالتلقائية في تمثيلاته وتعبيراته؛ والثاني يعرف جيداً الميدان الذي يجب عليه أن ينفصل عنه ابتغاء العمل في الميدان الحر للفن، وهكذا يضع نفسه في تقابل واعٍ ضد ما هو نثري.

والشعور النثري، من ناحية، يملك طريقة أخرى للتمثيل والتعبير فهو ـ من ناحية ـ يتصور المادة الواسعة التي يقدمها إليه الواقع من الناحية العقلية للعلة والمعلول، للغاية والوسيلة، أو تحت أية مقولة أخرى من مقولات الفكر المحدود، وبالجملة روابط الخارج والتناهي.

ومن ناحية أخرى فإن الشعور العادي لا يتم أبداً بالروابط الباطنة، وبما هو جوهري في الأشياء، وبالأسباب والعلل والغايات الخ، بل يقتصر على قبول ما هو كائن وما يحدث كوقائع جزئية، تافهة.

فنحن إذن أمام مجالين مختلفين: الشعر والنثر ـ وفي العصور السحيقة، حينما كانت تصورات العالم قائمة على أساس المعتقدات الدينية وغيرها، لا تكوّن بعدُ مجامِع من الامتثالات والمعلومات المستمدة من الذهن ولم تكن بعد قادرة على تنظيم موقف الإنسان وفقاً لهذه المعلومات ـ كان في وسع الشعر أن يتفتّح بكل حرّية. إنه لم يكن آنذاك أمام النثر كميدان مستقل كان عليه أن يغزوه أو أن يبتلعه بل كانت مهمته هي تعميق المعاني وتوضيح نتاجات الشعور الآخر، أعني الشعور العادي. لكن لما أفلح النثر في أن يجتذب إلى دائرته مجموع مضمون الروح وفي أن يطبع بطابعه كل عنصر من عناصره، فقد اضطر الشعر إلى القيام بإعادة صهر كامل؛ ونظراً إلى خشونة ما هو نثري وقوة مقاومته، فإن الشعر وجد نفسه مشتبكاً في مشاكل عديدة. إذ ليس عليه فقط أن يكسر القيود التي تربط العيان العادي بما ليس يكترث به وما هو عارض، وأن يُدْخِل العقل في اعتبارات قائمة على الذهن وعلى الروابط بين الأشياء وطبع الفكر النظري بطابع عيني في داخل الروح (أو: العقل)، وذلك بقوة التخيل ـ بل كان عليه أيضاً ـ من أجل الحصول على كل النتائج في أن يحوّل طريقة التعبير العادي في الوعي النثري إلى أمرٍ شعري. وعلى الرغم من كل التأمل الذي يقتضيه بالضرورة في مثل هذا الصراع، فإن عليه مع ذلك أن يحتفظ بالمظهر الكامل للآلام وللحرية الأصيلة التي يحتاج إليها الفن.

د ـ والنقطة الأخيرة التي ينبغي علينا إيرادها هي: أختلاف الأشكال الجزئية للشعر.

إن الشعر ينطوي على عدد أكبر مما تنطوي عليه سائر الفنون الأقل ثراءً في تطورها. صحيح أننا شاهدنا المعمار ينشأ عند الشعوب المختلفة أشد اختلاف، وطوال كل القرون. لكن النحت لم يبلغ ذروته من الكمال إلاّ في العالم القديم عند اليونان والرومان. والأمر كذلك أيضاً في التصوير والموسيقى في العصر الحديث وعند الشعوب المسيحية.

أما الشعر فعلى العكس من ذلك: فقد عرف ازدهاراً باهراً وعصوراً مزدهرة

عند كل الأمم تقريباً وفي كل القرون التي أنتجت شيئاً في ميدان الفنون؛ ذلك لأن الشعر ينتظم الروح الإنسانية بأسرها، ويتخذ أشكالاً عديدة لا تنفد.

ولما لم يكن موضوع الشعر هو الحقيقة العامة في تجريدها العلمي، بل يمثّل كل أفكار العقل الفردي، فإنه في حاجة أيضاً إلى عبقرية خاصة في الشعب الذي ينتج الشعر، والذي أفكاره وطريقته في التصور تكونان أيضاً الأساس في أعماله وفي طريقته في الامتثال. وهكذا يقدم الشعر وفرة هائلة من الأشكال الخاصة الأصيلة. فهناك شعر شرقي، وشعر ايطالي، وأسباني، وانجليزي، وروماني، ويوناني، وألماني: وكلها تختلف بعضها عن بعض في الروح، والعاطفة، وكيفية تصوّر العالم، كما تختلف في التعبير، الخ.

ونفس هذا الاختلاف يشاهد أيضاً بالنسبة إلى التصور. فحال الشعر الألماني اليوم تختلف عن حاله في العصر الوسيط، أو في زمن حرب المائة عام. والمبادىء التي تثير فينا اليوم أكبر اهتمام تنتسب إلى كل تطور الحضارة الحالية. وهكذا نشاهد أن لكل زمان طريقته في النظر وفي الإحساس أنها تتفاوت في الرد، وفي المردودية، وفي السموّ، وفي الحريّة. وبالجملة: في وجهة نظره الخاصة التي بها يتصور كلية الأشياء. وتلك الروح العامة هي الشعر، من حيث أن الكلام قادر على التعبير عن الفكر الإنساني بأسره، وعلى كشفه على أكمل نحوٍ وأوضحه في ميدان الفن.

وبين هذه الخصائص القومية وهذه الطرائق المختلفة للإحساس والتصور الخاصة بكلّ شعبٍ شعبٍ ولكل عصرٍ عصرٍ، هناك خصائص أوفر من غيرها حظّاً من الشاعرية. فمثلاً طابع الشعر الشرقي يعتبر بوجه عام أكثر شعرية من طابع الفكر الغربي، باستثناء اليونان. والوحدة القائمة في العالم والتي تربطه وتمثل الأساس فيه - هي الأمر الأساسي في كل انتاج الشعر الشرقي؛ ولهذا فإن مثل هذا التصور هو - بطبيعته - الأكثر جوهرية، وإن كان لا يذهب إلى حدّ حرية المثل الأعلى. أما الغرب، فعلى عكس ذلك، خصوصاً في العصر الحديث: إنه يسير على أساس التقسيم الذي لا يحدّ، والتجزيء الذي لا ينتهي. وتبعاً لهذا التشتيت للأشياء الذي يرد العالم إلى أجزاء لا تتجزأ، فإن كل جزء، في عزلته، يحصل عند عقلنا على وجود مستقل يرغمنا على ربطه بعد ذلك بسائر الأجزاء عن طريق روابط اعتماد الأجزاء بعضها على بعض.

بالنسبة إلى الشرقيين، لا شيء يبقى مستقلاً؛ والأشياء تبدو كأعراض تتركز ويمتص بعضها بعضاً في الموجود الواحد المطلق الذي صدرت عنه والذي ستعود إليه.

لكن من هذا التنوع في الأشكال القومية والتطورات المختلفة على طول القرون ـ يستخلص جوهرها المشترك، أعني ما يمكن أن يُفهم ويُتَذَوق بواسطة سائر الأمم وسائر القرون. إنه أولاً الأساس في الطبيعة الإنسانية بعامة، وبعد ذلك العنصر الفنّي. ومن هاتين الناحيتين فإن الشعر اليوناني بخاصة قد أعجبت به وقلّدته الأمم الأخرى على اختلافها الشديد، لأن في الشعر اليوناني الجانب الإنساني في طهارته وصفائه، سواء من حيث المضمون ومن حيث الشكل، قد بلغ أجمل درجات تطوره. ومع ذلك فإن الشعر الهندي، مثلاً، رغم كل المسافة التي تفصل بيننا وبينه فيما يتعلق بكيفية التصور والتمثيل، فإنه ليس غريباً علينا كل الغرابة؛ وإنّ من علائم تفوق عصرنا الحاضر أنه استطاع أن يفهم كل ثراء الفن والروح الإنسانية في كل تطوراتها.

٢ ـ العمل الفني الشعري

لكن الشعر لا يمكن أن يقتصر على أن يكون مجرد تصور للروح؛ بل يجب عليه أن ينظم نفسه وأن يتطور إلى أعمال شعرية.

وعلينا في هذا الشأن:

أ ـ أن نعرض أهم ما ينبغي أن يقال عن العمل الشعري بوجه عام؛

ب ـ أن نفصل هذا العمل الشعري عن الأعمال النثرية، التي يمكن أن تعالج فنياً؛

جـ ـ وأن نحدد بكل وضوح فكرة العمل الشعري الذي ينتسب إلى الفن الحر.

أ ـ العمل الشعري بوجه عام

يجب على العمل الشعري بوجه عام أن يكوّن كُلاً عضوياً كاملاً. وهذا لا يمكن أن يتحقق إلاّ بالطريقة التالية:

١ ـ ما يكوّن الفكرة العامة، سواء أكان غرضاً محدوداً للفعل، أم ناتجاً لحادث، أو عاطفة، أو وجداناً ـ فإنه يجب أن يحتوي في ذاته على طابع الوحدة. وإلى هذه الوحدة يجب أن تنتسب كل الأجزاء التي بارتباطها بها تكوّن مجموعاً حياً وحرّاً. لكن هذا ليس ممكناً إلاّ بمقدار ما لا يكون الموضوع المختار متصوّراً على أنه عموم مجرد، وإنما ينبغي أن يتصور أنه فعل أو عاطفة إنسانية. ودافع ووجدان محدّد ـ وكلها تنتسب إلى العقل، والقلب والإرادة في الأشخاص، وأنها صادرة عن أعماق طبيعتهم الفردية.

فيجب إذن أن تبقى الفكرة العامة، التي هي الأساس في التمثيل، والأشخاص الذين تتجلى فيهم احداث، مترابطة فيما بينها بطريقة حيّة، بدلاً من أن تكون منفصلة أو أن تظهر أنها في خدمة تصورات مجردة. فمثلاً في «الإلياذة» المعركة بين اليونانيين والطرواديين وانتصار اليونانيين قد ارتبطا بغضب أخيلوس الذي يكوّن إذن المركز الذي ترد إليه كل أجزاء هذه الملحمة. صحيح أننا نجد أعمالاً شعرية، فيها الموضوع يقدم فكرة أكثر عموماً، ويتخذ في نموّه طابع العموم العالي، كما هي الحال في ملحمة دانته Dante العظيمة، التي تجري كلها في العالم الإلهي، وتمثل أشخاصاً مختلفين جداً في علاقتهم مع عذاب الجحيم، وآلام المَطهر ونعيم الفردوس. لكن هاهنا أيضاً نحن لسنا أمام مجرد عرض مجرّد لهذه التصورات الدينية، ولا أمام موكب من الأشخاص في خدمة هذه الأفكار. ذلك أنه في العالم المسيحي، الشخص ينبغي ألا يعدّ مجرد غَرض للإرادة الإلهية، بل هو غاية في ذاته، حتى إن الهدف العام للعدالة الإلهية من التعذيب والتقديس للأرواح يمكن أن يتجلى أيضاً أنه المصلحة الدائمة، والمصير الكامل للفرد. ذلك أنه في هذا العالم الإلهي يتعلق الأمر بالفرد على نحو مطلق. وفي الدولة، يمكن أن يضحي بالفرد من أجل قضية عامة، ومن أجل نجاة المجتمع؛ أما الفرد، في علاقته بالله وفي ملكوت الله، فإنه في ذاته ومن أجل ذاته غايةٌ نهائية.

الشعر والفلسفة

وإذا نظرنا في العلاقة بين الشعر والفلسفة وجدنا أولاً بعض التشابه: ذلك أن الفكر النظري يبرز أيضاً الجانب الفردي في الكائنات وينسب إليها وجوداً مستقلاً؛ ولكن من ناحية أخرى يبين كيف أنه، في حضرة هذه الكثرة، تنمو الوحدة العينية التي تسري فيها وتحقق الانسجام فيها. وبهذه الطريقة في النظر إلى الأشياء، فإن

الفلسفة النظرية تنتج أعمالاً تتشابه في هذا مع الأعمال الشعرية، أعني أن هدفها هو الهوية الكاملة والنمو العضوي.

لكن على الرغم من هذا التشابه بين هاتين العمليتين، فإن علينا أن نبرز الاختلاف الجوهري بينهما، إلى جانب الطابع الذي يميز النمو الخالص للكثير من التمثيلات التصويرية التي يتصف بها الفن. . ذلك أن الاستنباط الفلسفي يبرهن على ضرورة وحقيقة الجانب الجزئي للوجود. وجفاف الطريقة التعليمية يدل دلالة واضحة على أن الجزئي لا يجد حقيقة وقيمة إلاّ في الوحدة الحقيقية. أما الشعر، فعلى العكس من ذلك، لا يذهب إلى مثل هذا البرهان المقصود. ذلك أن الوحدة الانسجامية يجب أن تقوم في أعماق كل من أعمالها؛ ويجب أن تتجلى فيه كمبدأ يُحْيي الكل في جميع أجزائه.

الشعر والتاريخ

إن التاريخ، في جانب منه، يفتح المجال للنشاط الفني. فتطور الوجود الإنساني في الدين وفي الدولة، والأحداث ومصائر عظماء الرجال والشعوب الذين أنجزوا خِططاً أو أخفقوا في مغامراتهم، وبالجملة، كل ما يكوّن الأساس في الروايات التاريخية هي موضوعات ذات أهمية عالية وراسخة. ومهما تكن الدقة التي حاول بها التأريخ أن يعرض الوقائع كما حدثت، فإن عليه أن يدرك هذا الموضوع بخياله وأن يبقيه في فكره، وأن يضعه تحت أعين القراء والقيام بهذا العَرْض لا يستطيع الاكتفاء بالأمانة في إيراد التفاصيل، بل عليه أن ينسّق بين هذه المواد، وأن يشكّلها، ويمزج بينها، ويجمع الملامح العامة فيها والأغراض والأحداث الجزئية. وبهذا يمكن أن تنبثق عن هذا المجموع صورة واضحة للأمة، وللوطن، وللظروف الخارجية، ولعظمة أو ضعف الشخصيات وهيآتها الأصيلة. وبعد ذلك تتجلى الأحداث في تسلسلها الطبيعي الذي يمكّن من معرفة مدلولها التاريخي الحق، ودور الشعب، الخ. ومن هنا نرانا لا نزال نتحدث عن «فن» هيروديت، أو ثوكيديدس أو اكسينوفون، أو تاكيتوس، وغيرهم من المؤرخين، ونُعْجَب برواياتهم التاريخية وكأنها أعمال كلاسيكية في الفن الأدبي.

بيد أن منتجات الروايات التاريخية لا تنتسب بعدُ إلى الفن الحرّ. فحتى لو أضفنا إليها شكلاً خارجياً من الفن الشعري، أو نظمناها، فإنه لن ينتج عنها عمل

شعري. ذلك لأنه ليس فقط الطريقة والأسلوب الذي يكتب به التاريخ، بل طبيعة المضمون هي التي تجعل التاريخ نثراً. والمؤرخ يجب عليه أن يروي ما حدث كما حدث بالفعل، دون أن يهب الحوادث معنىً وشكلاً شعريين. وليس له الحق في أن يشكل الأحداث التاريخية بصورة شعرية. وعليه أن يحفظ للوقائع طابعها العَرَضي، وتوقفها بعضها على بعض، وما عسى أن يكون فيها من أمور غير متوقعة.

الشعر والخطابة

والخطابة تبدو أكثر حرية من التاريخ. وذلك لأن الخطيب، وإن كان يستمد موضوعه من وقائع وظروف ودوافع معطاة، فإن ما يعبّر عنه هو دائماً أحكام حرّة، وعواطف خاصة به، وأهداف شخصية. وفي معالجته لموضوعه لا يستشير أحداً غير نفسه، حتى إن الخطبة يلوح لنا أنها تقدم إنتاجاً لروح حرة تماماً. والخطيب لا يتوجه فقط إلى عقلنا بل عليه أن يحدث فينا اقتناعاً بما يقول. ، ولكي يحقق هذا الغرض، فإنه يحتاج إلى أن يؤثر في الإنسان كله، وفي حساسيته، وفي خياله. والأساس في خطبته ليس الفكرة المجردة للشيء الذي يريد اقناعنا به، بل هو أيضاً موضوع حقيقي ومحدّد.

وعلى الرغم من هذا كله فإن حرية الخطيب تخضع للانطباق على هدف عملي:

أولاً: لأن بما يكوّن القوة الحقيقية في الخطبة، ليس هو الغرض الخاص الذي من أجله ألقيت، بل الحقيقة العامة التي هي الأساس فيها؛ إنه القانون، والقاعدة، والمبدأ الذي ترجع إليه الحالة الجزئية التي هي موضوع الخطبة. وهذا المبدأ يعطي في ذاته على شكل عام إما كقانون وضعي للدولة، أو كقاعدة أخلاقية، أو كشعور بما هو عدل، أو كعقيدة دينية، الخ. ويجري كل شيء كما لو كان عملية منطقية تقوم في إدراج الحالة الجزئية موضوع الخطبة تحت المبدأ العام.

ثانياً: في فن الخطابة، التمثيل والكمال الفنّيان ليسا هما ما يكوّنان الأهمية العليا والهدف الأسمى للخطيب. إذ فوق الفن يوجد هدف آخر أجنبي تماماً: إن شكل ونموّ الخطبة يجب ألا يعدّا الوسيلة الأكثر فعّالية لتحقيق مصلحة موضوعة خارج الفن. ومن هذه الناحية فإن المستمعين يجب عليهم ألا يكتفوا بالتأثر

والانفعال؛ بل انفعالهم واقتناعهم يجب أن يكون مجرد وسيلة تستخدم للوصول إلى هدف ينشد الخطيب تحقيقه، حتى إنه بالنسبة إلى المستمع كما بالنسبة إلى الخطيب، ليست الخطبة إلا وسيلة لكي تحدث فيه هذا الاقتناع أو ذاك، أو لكي يتخذ هذا الاتجاه أو ذاك، أو هذا القرار أو ذاك، ودفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك، بدلاً من أن تكون الخطبة تمثيلاً موضوعه موجود في ذاته.

ثالثاً: بهذا يفقد فن الخطابة شكله الحرّ أيضاً، من أجل أن يتخذ طابع فنية محسوسة ومهمة مفروضة. وفيما يتعلق بالنجاح، فإنه ليس في الخطبة نفسها ولا في الفن الذي عولجت به. أما العمل الشعري فلا هدف له إلاّ تحقيق الجمال والمتعة التي يحدثها. فهاهنا، أي في الشعر الهدف وإنجازه يقومان إذن في العمل الفنّي نفسه بوصفه كاملاً في ذاته، وبالتالي مستقلاً. إن النشاط الفنّي ليس وسيلة من أجل نتيجة موضوعة في خارجه. بل هو هدف يمتزج مع تطوره. أما في الخطابة فالأمر على الهامش إذ لا يحصل الفن إلاّ على مرتبة ثانوية جانبية ومساعدة. والهدف بالمعنى الحقيقي لا ينتسب إلى الفن بما هو فن؛ إنه من طبيعة وضعية عملية: إنه التعليم، الاتعاظ، الحكم في قضية ثانوية، الحل في مسألة سياسية، الخ، نتيجة متفرقة، شيء يجب أن يحدث، قرار يجب أن يتخذ؛ لكن النجاح لن يكون فقط نتيجة للخطابة، بل يتوقف على ظروف أخرى.

والخلاصة هي أن العمل الشعري حقاً هو كائن عضوي لا متناه، وكامل في ذاته؛ إنه غنيّ في أساسه وفي تنمية هذا الأساس على الشكل اللائق به؛ وهو مليء بالوحدة دون أن يتحكم فيه قانون التوافق مع هدف، قانون يخضع ـ بطريقة منطقية ـ الجزئي للكلي؛ وهو يقدّم في أجزائه ذلك الاستقلال الحيّ الذي يكوّن منه كُلاً منسجماً ليس له هدف ظاهر؛ وفيه تسري الحقيقة دون أن يكون خاضعاً لها ولا لأي هدف أجنبي ينتسب إلى ميدان آخر من ميادين الفكر؛ وهو ناتج نشاط حرّ ينشد فقط تجلية فكرة (أو: صورة) الأشياء بصورة حقيقية، ووضع الوجود الخارجي في توافق منسجم مع جوهره الأعمق.

٣ ـ الشاعر

تحدثنا من قبل، في القسم الأول من هذا الكتاب عن القريحة وعن العبقرية الفنية، وعن الإلهام، وعن الأصالة. ونريد هاهنا أن نضيف بعض الصفات الخاصة

التي يتطلبها الشعر في مواجهة فني الرسم والموسيقى.

إن المهندس المعماري، والنحّات، والرسّام، والموسيقار يشتغلون في مواد من طبيعة خاصّة جداً، يجب عليهم أن يعطوها شكلاً كاملاً ابتغاء تحقيق تصوراتهم. لكن حدود هذا العنصر الماديّ تحدد الظروف الخاصة إما من ناحية التصور، أو من ناحية الطريقة الفنّية للعمل. وتبعاً لذلك فإنه كلما كانت هذه الظروف التي يجب على الفنان أن يعمل في نطاقها ظروفاً خاصة، صارت خاصة أيضاً القريحة التي تتطلبها كيفية التمثيل، والمهارة في التنفيذ التكنيكي. ولما كانت الصور التي تستخدمها القريحة الشعرية ليست مستمدة من شكل معين في العالم المحسوس، فإنها أقل خضوعاً لتلك الظروف المعطاة؛ ولهذا السبب فإن القريحة الشعرية أكثر استقلالاً. إنها لا تتطلب إلاّ موهبة خيالٍ ثريّ، ولا يحدها إلا كون الشعر ـ لأنه إنما يستخدم الألفاظ ـ لا يستطيع أن يبلغ الكمال المحسوس الذي به الفنان ـ في فنون الرسم ـ يمثل فكرة بواسطة أشكال مرئية؛ ولكونه من ناحية أخرى لا يستطيع أن يعبّر عن العاطفة بهذا العمق الباطن الذي يميّز النغمات العذبة في الموسيقى. ومن هذه الناحية، فإن مهمة الشعر، إذا ما قورنت بمهمة سائر الفنانين، فإنها قد تظهر أسهل وفي الوقت نفسه أصعب: أسهل، لأن الشاعر، على الرغم من أن الشكل الشعري للغة يتطلب مهارة متمرسة، متحررة من ضرورة التغلب على كثير من الصعوبات التكنيكية اللازمة للفنون الأخرى؛ وأصعب، لأنه كلما قلّت قدرة الشعر على الوصول إلى تمثيل خارجي بواسطة صور مرئية، زادت حاجته إلى أن يستعيض عن هذا النقص بواسطة النفوذ أكثر فأكثر في أسرار التعبير الفنّي، وذلك بفضل التعمق في التطور والثراء في الخيال.

ولهذا فقد قضى على الشاعر خصوصاً أن يغوص في أعمق عمائق النفس وأن يكشف عن أسرارها. إذ مهما تكن الدرجة التي يجب على العنصر الروحي أن ينفذ بها في سائر الفنون من خلال الشكل الجسماني وأن يتجلى فعلاً، فإن الكلام هو أكثر طرق التعبير معقولية وأكثرها تطابقاً مع الروح الذي يقدر له أن يدركها وأن يعبر عن كل ما يختلج في عمائق الشعور. بيد أن الشاعر يجد نفسه بهذا منخرطاً في صعوبات، وأمامه مشاكل عليه أن يحلها، وهي مشاكل ليس سائر الفنانين ملتزمين بمواجهتها بنفس الدرجة. فما دام الشعر مقتصراً على العمل في الميدان الخاص للفكر وللتمثيل الروحي، ولا يعنى باضفاء صورة على الوجود الخارجي

المتميز من وجود الروح - فإنه بهذا على الأرض التي يتحرك عليها أيضاً الفكر النثري، فالفكر الديني والعلمي وغيرها. فعليه إذن أن يتحرّز من الاقتراب كثيراً من ميدانها وأن يستعيد طريقتها مع التصور أو أن يختلط بها. صحيح أن هذا الجوار موجود أيضاً بالنسبة إلى كل فن، لأن كل انتاج فني بعيد عن نفس الروح التي تشتمل في داخلها على كل مجالات الحياة. لكن في الفنون الأخرى، طريقة التصور تختلف بالطبع عن أشكال الفكر الديني والفكر العلمي والفكر النثري لأن هذا التصور، في تنميته الباطنة، يخضع لمواد جزئية خاصة تزوّد بالصور. أما الشعر، فعلى العكس من ذلك، يستخدم فيما يتعلق بالنقل الخارجي للأفكار، نفس الوسيلة التي تستخدمها كل الأشكال النثرية للفكر، وأعني بها الكلام.

ولما كان الشعر قادراً على الامتتاح من أعماق أبعد نمواً في كنوز النفس والروح، فيجب أن نطالب الشاعر بأن تكون لديه معرفة أعمق وأوسع بالموضوع الذي ينبغي عليه أن يعالجه. وفي الفنون التشكيلية ينبغي على الفنان أن يعمل على أن يستلهم الفكرة التي يجب عليه أن يطبع أشكالها الخارجية، المعمارية، أو التجسيمية، أو التصويرية. والموسيقار يجب عليه أن ينفذ بعمق في حياة النفس، والعاطفة المركّزة، والوجدان، التي يريد أن يبثها في ألحانه، ولا يوجد فنان إلاّ وعليه أن يكون مملوءاً بالمعنى الأعمق في الموضوع الذي يعالجه. لكن الدائرة التي ينبغي على الشاعر أن يحيط بها هي أوسع، لأنه يجب عليه ليس فقط أن يمثّل عالم النفس والفكر، بل وأيضاً أن ينشد شكلاً خارجياً يتجاوب معه، وأن يؤلّف لوحة حيّة فيها ينعكس العالم المادي والعالم المعنوي، بكمالٍ وثراءٍ لا يتوافران لسائر أشكال الفن. إن على الشاعر إذن أن يعرف الطبيعة الإنسانية في الباطن وفي الظاهر، وأن يُغْنِي ذهنه بمشاهدة الطبيعة وظواهرها، وأن يتعاطف مع كل هذه الأشياء وأن يجلّها في خياله.

وينبغي على الشاعر أن يتحرر من كل اهتمام عملي، وأن يتأمل العالم بعين هادئة حرّة.

في التعبير الشعري

وعلينا الآن أن نبحث في التعبير الشعري: في الصورة كما توجد في الروح، وفي الكلمة التي تمثلها، وفي موسيقى اللغة.

إن التعبير الشعري يبدو أنه لا يقوم إلاّ في الكلمات، ولا يرجع إلاّ إلى اللغة. لكن لما كانت الكلمات ما هي إلاّ علامات لتصورات عقلنا، فإن الأصل الحقيقي للغة الشعرية لا يقوم في اختيار الكلمات، ولا في تركيبها على شكل جُمَل متفاوتة الطول، ولا في الانسجام والايقاع والوزن والقافية ـ إنما هو يقوم في الكيفية التي بها العقل يتمثل الموضوعات. فعلينا إذن أن نبحث في نقطة انطلاق التعبير الشعري في الامتثال الشعري نفسه، وأن نوجّه انتباهنا في المقام الأول إلى الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه الصورة في العقل من أجل أن تتخذ هذا التعبير.

والصورة الشعرية لا تتشكل ولا تصاغ موضوعياً إلاّ في الكلمات ولذا ينبغي علينا أن ننظر في تعبير اللغة من الجانب النحويّ الخالص، وأن نفحص الكيفية التي بها الألفاظ والجمل الشعرية تتميز عن نظائرها في النثر، بغض النظر عن انسجام الأصوات التي تقرع الأذن.

ولما كان الشعر له لغة خاصة به تماماً، فإن هذه اللغة، في جانبها الموسيقي، يمكن أن تشكّل من ناحية حدة الأصوات، ومن ناحية طبيعتها هي نفسها. ولهذا فإن هذه اللغة تقتضي الوزن، والإيقاع، والانسجام، والقافية، الخ.

أ ـ الصورة الشعرية في العقل

ما يقوم به الشكل الحِسّي أو المرئي المعبّر عنه بالحجر أو اللون في التصوير والنحت، وما يقوم به انسجام النغمات في الموسيقى ـ تقوم به الصورة الخاصة في العقل فيما يتصل بالشعر. ومن هنا فإن قوة الخيال الشعري تقوم في القدرة على تمثيل الموضوعات بواسطة الفكر، دون الذهاب إلى حد إعطائها شكلاً خارجياً فيه من الواقعية والكمال مثلما هي الحال في سائر الفنون، وردّ هذا الشكل إلى درجة البساطة التي فيها الصورة تستطيع أن تبقى في العقل بوضوح كافٍ للفكر نفسه.

وبوسعنا، بوجه عام، أن نقول إن طابع الفكر الشعري هو أن يكون تصويرياً. إنه يضع أمام أعيننا لا الفكرة المجردة عن الموضوعات، بل حقيقتها العينية. ويمثل هذه الحقيقة العينية على النحو الذي نستطيع معه أن ندرك شكلها الخارجي أو الفردي وماهيتها، أعني ما يكوّن جوهرها؛ وكل هذا ككل واحد في الصورة نفسها. ومن هذه الناحية، نشاهد اختلافاً كبيراً بين الفكر مصوّراً على هذا النحو، وبين ما يكشف لنا بطرق أخرى من طرائق التعبير. فمثلاً إذا قال أحد:

«الشمس» أو «هذا الصباح»، فإني أدرك ما يقول، لكن لا الشمس ولا الصباح مصوّرتان مجازياً. لكني حين أقرأ عن شاعر يقول: «لما أشرق الفجر ذو الأنامل الوردية» ـ فإن نفس الشيء قد عُبّر عنه، ولكن التعبير الشعري يضيف إلى فهم الموضوع صورة؛ إذ هو بالأحرى يُبْعد الفهم المجرّد المحض، ويضع بدلاً منه شكلاً واقعياً محدّداً. والعبارة: «الإسكندر تغلّب على دولة الفُرْس» ـ هي تعبير عن فكرة مرتبة وعينية؛ لكن الواقعة المتعددة ـ أي: الانتصار ـ قد ردت إلى تجريد لا تصوير فيه، ولا يضع تحت أعيننا أيّ أعمال قام بها الإسكندر. وكذلك الحال في كل ما يعبّر عنه بهذه الكيفية، نحن نفهم، لكن الفكرة تظل باهتة شاحبة، باردة، مجردة، وغير محددة. وإذن فالصورة الشعرية تقدم إلينا ثراء في الأشكال الحِسّية انصهر فوراً مع المعنى الباطن للشيء وماهيته، بحيث يكوّن كُلاً أصيلاً.

وينبغي أن نميّز بين التعبير التصويري، وبين التعبير غير الملائم. ذلك أن الصورة السليمة لا تمثل الشيء إلاّ في الواقع الذي يلائمه. أما التعبير غير الملائم فإنه ـ على العكس من ذلك ـ لا يتوقف مباشرة عند الموضوع؛ بل ينتقل إلى وصف موضوع آخر به فكرة الأول تصبح واضحة محسوسة. والمجاز، والتشبيه ينتسبان إلى هذا النوع من التعبير الشعري. فهاهنا، الموضوع المقصود ينضاف إليه غلاف متميّز لا يفيد جزئياً إلاّ في التزيين، ولا يمكن من ناحية أخرى أن يستخدم كشرح، لأنه لا يناسب الشيء إلاّ من جانب واحد. فمثلاً: هوميروس يشبّه أجاكس، الذي لا يريد الفرار، بحمار عنيد. والشعر الشرقيّ بخاصة يقدم لنا هذه الفخفخة والوفرة في الصور والتشبيهات.

وفي مقابل الطريقة الشعرية في تمثل الموضوعات، تقوم طريقة التفكير النثري. فنحن هنا لسنا أمام صورة، بل أمام المعنى في ذاته الذي هو الأساس فيه ولهذا فإن اللغة تكتفي بأن تُدْخِل الفكرة في العقل. فهي ليست في حاجة حينئذ أن تضع تحت أنظارنا الواقع المحسوس للموضوع، ولا أن تأتي بصورة أخرى تتجاوز المعنى أو تبتعد عنه كما هي الحال في التعبير غير الملائم.

ب ـ اللغة الشعرية

جانب اللغة في الشعر يمكن أن يؤدي بنا إلى ملاحظات واسعة وتفاصيل عديدة. لهذا سنكتفي هاهنا بالأمور الجوهرية:

إن على الشعر أن يضعنا على أرض أخرى غير تلك التي نجد أنفسنا فيها في الحياة العامة، أو في الفكر الديني، أو في النظريات العلمية. ولهذا ينبغي عليه أن يخلق لغة أخرى غير تلك التي اعتدناها في المجالات السابقة الذكر. إن عليه ليس فقط أن يتجنّب ما يمكن أن يلقي بنا في التافه والمبتذل والمعتاد في النثر، بل وأيضاً أن يتجنب الوقوع في اللهجة والطرق الخاصة بالوعظ الديني أو التفكير العلمي. إن عليه قبل كل شيء أن يبعد عن نفسه التجريدات، والتمييزات المنطقية، ومقولات الفكر إذا تجرّدت من كل صورة محسوسة. وبالأحرى والأولى، عليه أن يتجنب الصيغ الفلسفية في الحكم والبرهنة، الخ، لأن هذه الأشكال اللغوية تقذف بنا مباشرة من ميدان الخيال إلى ميدان آخر. ومع ذلك فإن الحد الذي عنده ينتهي الشعر ويبدأ النثر حدٌّ من الصعب أن نرسمه، ولا يمكن تعيينه بدقة.

فإن انتقلنا الآن إلى الوسائل الخاصة التي تستطيع اللغة الشعرية أن تستعين بها للقيام بهذه المهمة، فإن في وسعنا أن نذكر الوسائل التالية:

١ ـ توجد كلمات وألفاظ خاصة بالشعر، إما من أجل السموّ بالفكر، وإما من أجل إعطاء قوة أكبر إلى التهكم أو إلى المبالغة الفكاهية. ونفس التأثير يُحَصّل على نحو أفضل بواسطة تركيب الكلمات، وأشكال التعبيرات، الخ. فهاهنا يستطيع الشعر أن يستخدم عبارات ليست مألوفة بسبب قِدَمها، مما يجعلها غريبة عن الحياة اليومية المشتركة. ويستطيع خصوصاً، من ناحية أخرى، أن يكشف عن قدرته الخلاّقة في اللغة بإغنائها بتعبيرات جديدة؛ وإذا لم تمنع روح اللغة، فإنه يستطيع أن يبدي عن جسارة كبيرة في الاختراع.

٢ ـ وثم نقطة ثانية تتعلق بترتيب الكلمات. ويندرج في هذا ما يسمى باسم: الأشكال اللغوية، من حيث هي تتعلق بالهيئة النحوية نفسها.. بيد أن استخدامها يمكن أن يؤدي بسهولة إلى لهجة الخطابة، بالمعنى الرديء لهذا اللفظ، وإلى البهرجة الإلقائية. وهذا يفضي على الحيوية الفردية، وذلك حين يَضَع مكان التدفق الأصيل للعاطفة وللوجدان ـ طريقة عامة في التعبير وفقاً لقواعد اصطناعية. وبهذا يحدث عكس ذلك التعبير الحيّ، السريع، المتناثر، الذي يدل على أن العاطفة أعمق جداً من أن تنطق بخطب جميلة، وبهذا، خصوصاً في الشعر الرومنتيكي، يكون لها تأثير كبير في وصف المواقف المركزة للنفس. لكن، بوجه عام، ترتيب

الكلمات هو أحد الوسائل الخارجية التي توفّر الكثير من الموارد للشعر.

٣ ـ كذلك ينبغي أن نذكر ما يعرف في اللغات الأوروبية باسم périoade[١] ويمكن أن نسميه في العربية باسم: المساق، وإن كان لا يوجد في الشعر ولا في النثر العربي. إن ترتيبه يمكن أن يكون بسيطاً وأن يكون مركباً، وسيره يمكن أن يكون حاذاً أو متقطعاً، ومجراه يمكن أن يكون هادئاً أو سريعاً ومندفعاً. وهو بهذا يمكن أن يسهم كثيراً في التعبير عن كل موقف أو عاطفة أو وجدان. ذلك أن أعماق الفكر ينبغي أن تتجلى بكل هذه الجوانب في التمثيل الخارجي.

وفي استخدام الوسائل السابقة الذكر، يمكن أن نميّز نفس الدرجات التي أبرزناها في موضوع الفكر الشعري:

١ ـ فالنَّسْج الشعري diction poétique يمكن أولاً أن يكون حيّاً عند شعب من الشعوب في عصر فيه اللغة ـ وهي لم تكتمل بعدُ تتلقى من الشعر نفسه نموّها وتطورها الأصيل. هنالك يكون كلام الشاعر بوصفه تعبيراً عن مشاعر النفس، شيئاً جديداً يثير الإعجاب، لأن الشاعر يكشف بواسطة اللغة عما لم يكن قد عُبّر عنه بعدُ. وهذا الخلق الجديد ينجلي أنه أعجوبة من أعاجيب ملكة لم يقيدها الناس بعد. إذ انطلقت من الفم الإنساني، لأول مرة، أسرار النفس التي كانت حتى ذلك الحين حبيسة في صدره. وفي هذه الحالة، فإن قوة التعبير، وإبداع اللغة، هو الشيء الرئيسي، وليس الشكل المتنوع الذي صنعه الفن؛ ولذا يظل النسج بسيطاً تماماً. والواقع أنه في هذه العصور البدائية، لا يمكن أن توجد أشكال مستعملة للفكر، ولا تنوع في طرائق التعبير. إن الفكر يتجلى حينئذ في لغة طبيعية، لا تعرف أي حيلة من تلك الحيل، ولا تدقيقاً من تلك التدقيقات، ولا الانتقالات البارعة، ولا التلاعب بالأسلوب ـ وبالجملة: لا تعرف أية مزية من تلك المزايا التي تميّز البراعة في الفن اللاحق (أو المتأخر). ذلك لأن الشاعر هو أول من يفتح فمه لأمّته ويساعد فكرها بأن يعطيه شكلاً في اللغة. ولما كان الكلام آنذاك لم يصبح عُملة مشتركة، فقد استطاع الشعر ـ من أجل إحداث انطباعات طازجة ـ أن

(١) من اللفظ اليوناني: periodos = جملة مستديرة البناء وتعرّف في البلاغة والخطابة بأنها «الجملة المؤلفة من عدة قضايا تركيبها ينتظم وفقاً لقواعد التوازن» ولكنها ليست ما يعرف في علم البديع العربي باسم الموازنة أو الطباق أو مراعاة النظير.

يستخدم كل ما سيتميز، فيما بعد، على أنحاء متفاوتة، كتعبير شعري، عن لغة النثر. ومن هذه الناحية فإن طريقة هوميروس في التعبير لا يمكن أن تبدو اليوم مبتذلة تماماً. إن لكل فكرة لفظاً مناسباً. وعنده لا يلقى إلا القليل من التعبيرات المجازية. فاللغة، رغم أنها غنية جداً، فإنها في غاية البساطة. وكذلك الحال بالنسبة إلى دانته: لقد استطاع أن يخلق لنفسه لغة شعرية حيّة، وكشف في هذا المجال عن عبقرية خلاقة ذات طاقة جسور.

٢ ـ وحينما تتسع دائرة الفكر عن طريق التأمل، فإن تركيبات الفكر تزداد وتتكاثر. ذلك أن سيره يصبح محسوباً أكثر، ويصير أكثر مهارة، وكلما أَلِف المرء التعبير النحوي، اكتسب الشعر ـ من حيث النسج ـ مكانة مختلفة تماماً: إذ حينئذ يكون للشعب لغة نثرية خاصة بالحياة العامة، وطابعها ثابت. هنالك لا بد للتعبير أن يتباعد ـ من أجل أن يحدث تأثيراً ـ عن اللغة العادية وأن يتخذ سَوْرة جديدة، وأن يشكّل بفن. وفي الواقع اليومي تستمد اللغة طابعها من مصادمات الوقت. لكن لكي يولد عمل فنّي، فلا بد أن يتدخل التأمل، بدلاً من العاطفة العابرة، وأن يستطيع الشاعر ـ حتى في حماسة الإلهام ـ أن يضبط نفسه. إن نتاج العبقرية يجب أن ينمو بهدوء فنّي وأن ينتظم في انسجام باطن لروح تسيطر على موضوعها بنظرة واضحة بيّنة. وفي عصور شباب الشعر، يتجلى هذا الهدوء في اللهجة الشعرية التي للغة نفسها. أما في العصور التالية فالأمر على العكس: ينكشف العمل والفن عن طريق الفارق الذي يبين عنه التعبير الشعري في مواجهة اللغة النثرية. ومن هذه الناحية، تتميز القصائد التي قيلت في الزمن الذي فيه نمت الروح النثرية تميزاً جوهرياً عن قصائد العصور الأولية عند الشعوب التي بقي خيالها شعرياً خالصاً.

والانتاج الشعري يمكن أن يذهب إلى حدّ أن يعمل من هذا النسج في التعبير الشيء الرئيسي. هناك يتوجه الانتباه له صوب الكمال والصقل والأناقة وتأثيرات النسج. وهاهنا تكتسب الخطابة والإلقاء الخطابي، اللذان تحدثنا عنهما من قبل، سيطرة تقضي على الحيوية الباطنة للشعر لأن التأمل المطبَّق على كمال الشكل يتجلى كنيّة محسوبة، والفن الموجّه بقواعد عقلية يزيّف التأثير الحقيقي، الذي ينبغي أن يظهر طبيعياً ساذجاً لا تَحَسُّب فيه. وهناك أمم كاملة لم تكن تستطيع أن تنتج أعمالاً شعرية غير تلك الأعمال الخطابية. واللغة اللاتينية، حتى عند شيشرون، لا تزال تحتفظ بالسذاجة والبساطة؛ أما عند الشعراء الرومان، عند

فرجيل وهوراس مثلاً، فإن الفن يبدو كشيء اصطناعي مفتعل، كل شيء فيه محسوب ومتأمل فيه إننا نتعرف في شعرهما أساساً نثرياً قد عولج بحليات خارجية. إن الشاعر هاهنا، لنقص في العبقرية الأصيلة، يسعى أن يعوض - بالمهارة اللغوية والتأثيرات الخطابية - عما يعوزه من قوة ذاتية وخصوبة في الاختراع. والفرنسيون أيضاً، فيما يسمونه العصر الكلاسيكي في أدبهم، لهم شعر من هذا القبيل، يتناسب خصوصاً مع النوع التعليمي والهجاء. فهنا تجد الصور الخطابية العديدة مكانها الرئيسي. لكن على الرغم من ذلك فإن المسلك العام يبقى نثرياً. والأسلوب حافل بالصور والتزويق إلى أقصى درجة. ومن هذا الضرب أيضاً نسج هردر وشلر: لكنهما إنما استخدما هذه الطريقة في التعبير كوسيلة ساعدت العرض النثري، واستطاعا أن يجيزا ذلك بأهمية الأفكار وجمال التعبير. وبالجملة، فإن الشعوب الجنوبية في أوروبا: الأسبان والايطاليين، مثلاً، ومن قبلهم العرب والفرس، تميزت بالإسراف في المجازات والتشبيهات. أما عند القدماء فالأمر على العكس، وخصوصاً عند هوميروس: نجد أن التعبير قد بقي بسيطاً هادئاً. أما عند الشرقيين فنحن نشاهد فكراً في غليان ووفرة، وثراؤه - رغم هدوء النفس - يسعى إلى النمو بفخفخة.

٣ - والنسج الشعري الحقيقي يمتنع من هذه الخطابة الصارخة كما يمتنع من تلك الفخفخة والألاعيب الذهنية، وإن كان يسمح أيضاً باللذة الحرّة للنسج المصنوع بطريقة جميلة. إنه لا يتجاوز المقدار الذي خارجه تصبح الحقيقة الباطنة في خطر.

العروض والقافية

وللتعبير الشعري جانب آخر ضروري، وضرورته تأتي من كون الفكر الشعري لا يقتصر على اتخاذ الكلمات، بل ينمو في قول حقيقي أصواته تقرع الأسماع على نحوٍ متفاوت في الانسجام. وهذا يقودنا إلى ميدان نظم الشعر، أو علم العروض والقافية.

إذا كان النثر المنظوم ليس يعدُ شعراً، بل هو مجرد أبيات منظومة، فإن التعبير الشعري لا يولّد إلا نثراً شعرياً. لكن الوزن أو القافية لا غنى عنهما كأول نّسْمة محسوسة للشعر. بل هما ضروريان لتكوين ما يسمى بالنسج التصويري الجميل.

والنمو الفنّي لهذا العنصر الحِسّي يفتح لنا ميداناً آخر ومنطقة جديدة لا نستطيع أن ندخل فيها إلا بالتخلي عن نثر الحياة وطرائق العلوم والعادات الوضعية للفكر المشترك. إن الشاعر هاهنا مضطر إلى التحرك خارج حدود اللغة العادية، وأن يشكّل لغة وفقاً لقوانين الفن ومتطلباته وحدها. وإنها لنظرية سطحية جداً تلك التي أرادت استبعاد النظم، بدعوى أن النظم يصدم ما هو طبيعي[1].

صحيح أن الصناعة البارعة للأبيات الشعرية، وفن تزويدها بالقوافي يمكن أن يبدوا نيراً على الفكر، وقيداً يربطه بالشكل المحسوس. لكن هذا الارتباط يبدو أقل ضرورة من الارتباط بالألوان في التصوير؛ لأن الموضوعات الخارجية، والشكل الإنساني ذوات ألوان بالطبيعة، والخلو من اللون تجريد مغتصب، بينما الفكر لا يقدم ـ مع أصوات اللغة المستخدمة كمجرد علامات اصطلاحية ـ إلاّ ارتباطاً بعيداً وقليل الألفة. ومن هنا فإن متطلباته الثابتة التي للعروض والقافية يمكن أن تبدو ـ بسهولةٍ كقيد على الخيال، بمنعه من التعبير عن أفكاره كما تتجلى للعقل. فإن كان السير المنسجم للإيقاع والتوافق النغمي للقوافي ينتجان جاذبية لا جدال فيها فإن من المؤسف في أحيان كثيرة أن نجد أن أحسن العواطف وأجمل الأفكار قد ضُحّى به في سبيل هذه الجاذبية الحِسّية.

لكن هذا الاعتراض ليس بذي قوة، لأن من الخطأ الزعم أن النظم عقبة في سبيل التدفق الحر للشعر. ذلك لأن القريحة الحقيقية تتصرف بسولة ويُسْر في المواد الحِسّية. إنها تتحرك فيها كما لو كانت في وسطها الطبيعي الخاص بها، الذي لا يضايقها ولا يرهقها، بل على العكس يسمو بها ويحلّق عالياً. ولهذا فإننا نشاهد أن كل الشعراء الكبار قد ساروا بحرية وانطلاق تلقائي في الوزن، والإيقاع

---

(١) «من الحق أن لسنج في معارضته للباثوس الزائف الموجود في الوزن السكندري الفرنسي، قد سعى، خصوصاً في التراجيديا، إلى إدخال لغة النثر بوصفها الأليق والأنسب وتابعه في هذا الطريق أولاً كل من شلر وجيته في الحماسة الطائشة المضطربة التي اتسما بها في السنوات الأولى من سني شبابهم، ناشدين من وراء ذلك إلى الوصول إلى ما هو طبيعي في الشعر الأكثر اقتراباً من الحقيقة الواقعية. بيد أن لسنج نفسه عاد بعد ذلك إلى وزن الايامبو في مسرحيته «ناتان الحكيم». وشلر هو الآخر في مسرحية «دون كارلوس» قد ترك الطريق الذي سلكه؛ وجيته، من ناحيته لم يكن راضياً عن الشكل النثري الذي استخدمه أولاً في مسرحية «ايفجينيا» ومسرحية «تاشو»، حتى إنه أعاد كتابتهما من جديد إعادة كاملة، فصاغهما نظماً وبتعبير شعري؛ لقد أعطاهما ذلك الشكل الظاهر الذي سيكفل لهما المزيد من الاعجاب باستمرار» (تعليق هيجل).

والقافية التي أبدعوها هم أنفسهم. ولكن فقط في الترجمة تصبح محاكاة مثل هذا الوزن، أو القافية الخ. أمراً قاهراً وعذاباً فنّياً. أما بالنسبة إلى الشعر الحرّ، فإن ضرورة البحث هنا وهناك عن التعبير الملائم للأفكار تعطي الشاعر أفكاراً جديدة، وبَدَوات واختراعات ما كان لها أن تأتي لولا هذا التهييج. والعنصر الحسي في الشعر، وصوت الكلمات ينتسب جوهرياً إلى الفن، ويجب ألا يبقى عديم الشكل، كما يحدث بالصدفة، في اللغة العادية. بل يجب أن يشكل بطريقة حيّة. وعلى الرغم من أن هذا في الشعر ليس إلاّ وسيلة خارجية، فإنه يجب أن يعدّ هدفاً في ذاته، وبالتالي خاضعاً لقواعد الانسجام. وهذا الاهتمام بالعنصر الحِسّي يخفف من جِدّ الفكر، هاهنا كما في سائر الفنون. وهكذا يجد الشاعر والسامع نفسيهما وقد ارتقيا هكذا إلى دائرة عُليا فيها يسود لُطْف مليء بالسجوّ. وفي التصوير، والنحت نشاهد أن الشكل، بوصفه الحد المحسوس للامتداد، قد أعطى للفنان من أجلها رسم وتلوين الأعضاء، والصخور، والأشجار، والسحاب والأزهار. وفي المعمار نجد أن الحاجات والأغراض التي من أجلها يتم البناء، والجدران، والأسوار، والسقوف ـ تفرض أيضاً قاعدة متفاوتة في التحديد. والموسيقى لها مثل هذه المبادىء الثابتة في القوانين الضرورية للإنسجام؛ بينما في الشعر نجد أن صوت الكلمات، في تركيبها هو بذاته غير منتظم. ومهمة الشاعر إذن هي أن يوجد الانتظام هاهنا، وأن يرسم ماهية الأشكال والخطوط والإطار المنسجم لتصوراته، وأن يسهم ـ بهذا التركيب المحكم، في جمالها الحِسّي.

وكما أنه في التلحين الموسيقي، يجب أن ينسجم الايقاع والملوديا مع الموضوع ـ فكذلك النظم ـ وهو نوع من الموسيقى ـ يجب عليه، وإن كان ذلك بطريقة عامة، أن يتوافق مع مسيرة الأفكار وطابعها. ومن هذه الناحية، فإن وزن الأبيات ينبغي أن يحاكي النغمة العامة والنسمة الروحية لكل القصيدة. فلم يكن إذن من قبيل الاعتباط أن استخدم ـ في الشكل الخارجي ـ وزن الإيامبو، والتروخيه ولاستانتا، والاستروفات الألكائية alcäiques أو غيرها[1].

---

(١) الوزن السكندري مؤلف من ١٢ مقطعاً؛ والايامبو قدم مؤلف من مقطعين قصير يتلوه طويل. والاستانتسا stanza مقطوعة من أبيات لا تقل عن أربعة ولا تزيد عن ١٢ مقطعاً. والألكائية: نسبة إلى ألكايوس الشاعر اليوناني (حوالي ٦٣٠ ـ ٥٨٠ق.م.). والتروخيه: القدم ـ في الوزن الشعري اليوناني ـ المؤلفة من مقطعين: طويل فقصير.

ولتحديد التقسيم، ينبغي أن نتخذ نظامين رئيسيين سنعمل على إبراز الفارق بينهما:

الأول: هو النظم الإيقاعي، الذي يعتمد على طول وقصر المقاطع وفي الوقت نفسه على ترتيبها التصويري المختلف وعلى مسيرتها الإيقاعية.

والثاني: هو على العكس من ذلك: يتكوّن بتغلب الصوت نفسه، سواء من حيث كل حرف من الحروف: ساكناً كان أو صائتاً، ومن حيث المقاطع والكلمات الكاملة التي ينظم تركيبها من ناحيةٍ وفقاً لقانون التكرار، في أزمنة متساوية، للصوت المساوي والشبه، ومن ناحية أخرى وفقاً لقاعدة التناوب السيمتري. وإلى هذا النوع ينتسب الجِناس allitération assonance[1] والقافية.

وهذان النظامان على ارتباط وثيق بعروض اللغة، سواء وجد هذا العروض مبدأه في طول أو قصر المقاطع، أو استند إلى النبرة العقلية التي توضح معنى المقاطع.

النَّظْم الإيقاعي[2]

في النَّظْم الإيقاعي ينبغي أن ندرس:

١ ـ المقياس الثابت للمقاطع وتركيبها؛

٢ ـ الحركة التي تعطيها النبرة والفاصلة Césure للإيقاع؛

٣ ـ الانسجام الناجم عن صوت الكلمات دون معونة من القافية.

١ ـ لما كانت الكلمات مؤلفة من عدة مقاطع، فإنها تكوِّن سلسلة من المقاطع الطويلة والقصيرة؛ وحتى لو كانت من مقطع واحد، فإنها مرتبطة بكلمات أخرى. وتنتج عن هذا متوالية عَرَضية من المقاطع والكلمات المتعددة الأنواع،

---

(١) assonance: أن يكون الحرف الصائت الأخير أو الصوت الأخير، لا المقطع الأخير، واحداً مثل France, franche أما allitération فهو تكرار نفس الحروف أو المقاطع في الكلمات المتجاوزة مثل qui terra, guerra.

(٢) على القارىء العربي إذ يتذكر وهو يقرأ هذا الفصل أن عروض الشعر الأوروبي يختلف كل الاختلاف عن عروض الشعر العربي. اذ يقوم النظم في الشعر الأوروبي على: الايقاع، والايقاع يقوم على المقاطع الطويلة والقصيرة، وعلى الفاصلة Césure في وسط البيت، وعلى النبرة accent.

والتي لا تتحدد بأيّ مقياس ثابت. ومع ذلك فإن من واجب الشعر أن ينظم هذا التوالي، شأنه في هذا شأن الموسيقى في تحريرها الدقيق للمدة غير المنتظمة التي للأصوات، وذلك بإخضاعها للمقياس. ولهذا فإن الشعر يخلق لنفسه تركيبات خاصة من المقاطع الطويلة والقصيرة، قوانينها تفيد في تنظيم سلسلة المقاطع فيما يتعلق بالمدة.

٢ ـ بيد أن أمثال هذه العلاقات الزمانية المنفصلة تفتح الباب من جديد للعواطف غير المنتظمة، إذا استطاعت أن تتوالى عشوائياً في تنوعها المتعدد. وإذا دخلت العشوائية هكذا، فإنها ستناقض كما قررناه سابقاً في اعتبارنا للمقياس الموسيقيّ للزمان وللترديد، فيما يخص الذات التي تدرك هويتها في مدة الأصوات. إن الذات (الأنا) تتطلب تركباً ثابتاً، وعودة إلى التقدم المستمر في الزمان، وهي لا تدرك ذلك إلا بواسطة وحدات الزمان، التي تتحدد ببدايتها، وكذلك باستمرارها وتوقفها. وذلك هو المبدأ الذي من أجله يرتب الشعر العلامات المنعزلة للزمان على شكل أبيات، لها قواعد ثابتة فيما يتعلق بطبيعة وعدد الأقدام، وما يتعلق بابتدائها، وسيرها، وانتهائها.

وعلى الرغم من أن الموسيقى والشعر، فيما يتعلق بالمقياس، يستجيبان لنفس الحاجة، فإن بينهما فارقاً في ذلك. إن المقياس هو النقطة التي عندها يفترقان أكثر ما يفترقان. ولهذا وقع جدال كثير حول مسألة هل يجب، أو لا يجب أن نقرّ لأوزان الأزنين. بالتكرار المقيس بواسطة فترات زمنية متساوية. لكنه يمكن بوجه عام أن نقرر أن الشعر، الذي يجعل من الكلام وسيلة لنقل الأفكار، يجب عليه ألاّ يخضع بشكل دقيق لمقياس ثابت مطلق. في الموسيقى الصوتُ هو الضوضاء غير المحددة التي تقرع الأذن، وهو في حاجة مطلقة إلى تثبيت مشابه للتثبيت الذي ينتجه المقياس. أما القول فلا يحتاج إلى هذا التثبيت، أولاً لأن له قاعدة ثابتة في الفكر نفسه، وثانياً لأنه لا يمتص كله في العنصر الخارجي للصوت وللانسجام الحِسّي. بل على العكس من ذلك، يظل الفكر هو عنصره الفني الجوهري.

لكن ما يشيع الحياة في المقياس الإيقاعي هو النبرة accent والفاصلة Césure.

ذلك أنه في الشعر أيضاً نجد أن كل علاقة زمانية محدودة لها نبرتها الخاصة

بها، أعني أن ثم مواضع معلّمة بانتظام تبرز بحدّة، وتجتذب سائر المواضع ويتسق الكل في كل واحد معاً. وبهذا يفتح المجال واسعاً أمام اختلاف قيمة المقاطع: فمن ناحية، نجد أن المقاطع الطويلة تبدو معلّمة في تعارضها مع المقاطع القصيرة، حتى أن الـ ictus يسقط عليها، وتبدو ذوات أهمية مزدوجة في مقابل المقاطع القصيرة وتعارض المقاطع الطويلة غير المنبورة بنبرات. لكنه قد يحدث أيضاً أن تحظى المقاطع القصيرة بـ ictus.

ومن ناحية أخرى لا ينبغي أن تتطابق بداية ونهاية الأقدام بشكل دقيق مع بداية ونهاية الكلمات، وذلك لأن جزء الكلمة الذي يتجاوز التقدم يصلح لربط الايقاعات فيما بينها. ثم إذا كانت نبرة البيت قائمة على الصوت الأخير للكلمة التي تجاوز القدم، فهناك يتولد تقسيم محسوس للزمان، لأن المرء يجد نفسه مضطراً للتوقف عند نهاية الكلمة. وهذا التوقف ـ بالنبرة التي توضع عليه ـ يصير عمداً تقسيماً جديداً معلّماً في الزمان الذي يجري دون انقطاع. ومثل هذه الفواصل Césures لا غنى عنها لكل بيت من الشعر. ومن شأن الفاصلة Césure أن تمنع من الرتوب البارد؛ إنها تدخل شيئاً جديداً في التقدم المستمر الذي كان سيشله الانتظام الخالي من التنويع.

وإلى نبرة البيت والفاصلة تنضاف نبرة ثالثة، هي تلك التي تملكها الكلمات في ذاتها خارجاً عن استعمالها الوزني. ومن ثم يوجد عنصر ثالث للتنويع يتزايد مع كل أحوال ارتفاع أو انخفاض المقاطع الجزئية.

القافية

وفيما يتصل بالقافية سندرس النقط التالية:

١ ـ نشأة القافية؛

٢ ـ الفارق الدقيق الذي يميّز بين ميدان القافية وبين ميدان النظم الإيقاعي؛

٣ ـ الأحوال التي تطورت فيها القافية؛

١ ـ لم توجد القافية في الشعر اليوناني ولا في الشعر الروماني. وإنما ظهرت القافية لأول مرة في أوروبا في العصر الوسيط بعد غزو القبائل المتبربرة وفساد اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية). هناك أخلى نظام العروض الإيقاعي المكان لنظام القافية.

وقد بحث الباحثون في النظم عن أصل القافية وقال بعضهم إن أصلها عند العرب. ويعلق هيجل على هذا الرأي فيقول: «إن عصر الشعراء العرب الكبار تأخر عن استعمال القافية في الغرب المسيحي. ثم إن الفن (الشعري) الإسلامي السابق لم يمسس الغرب (الأوروبي). لكن من الصحيح أن الشعر العربي يقدم في ذاته اتفاقاً طبيعياً مع المبدأ الرومنتيكي الذي ألهم فرسان الغرب (الأوروبي) في زمان الحروب الصليبية. حتى إن التقارب في الروح ـ على الرغم من اختلاف المناطق التي ولد فيها الشعر الإسلامي والشعر المسيحي ـ يكفي كي يجعلنا نتصور أن عروضاً جديداً أمكن أن ينمو في وقت واحد معاً وعلى نحو مستقل تحت تأثير نفس الأسباب» (جـ ٣، طبعة Reclam، ص٩١ ـ ٩٢).

ورأي هيجل هذا يحتاج إلى التصحيح:

أولاً: لأن القافية في الشعر الجاهلي، أي قبل القرن السابع الميلادي، موجودة وبكل دقة واهتمام، وحرص بالغ. ولا نعرف شعراً عربياً في أي عصر من العصور السابقة على الإسلام، قد خلا من القافية.

ثانياً: لم تظهر القافية بالمعنى الصحيح في الشعر الأوروبي[1] لأول مرة إلاّ في ألمانيا في ملحمة «المسيحي» Krist التي ألفت سنة ٨٦٨ ميلادية، وحلّت منذ ذلك الحين محل الجناس allitération؛ وفي La chanson de Roland (كتبت في نهاية القرن العاشر) لا نجد قافية، بل نجد فقط الجناس allitération. وقد ظلت القافية مدة طويلة مؤنثة، ثم صارت بعد ذلك مذكرة. ومعنى هذا أن القافية في الشعر الأوروبي لم تظهر لأول مرة إلا في النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي، أي بعد استعمال القافية في الشعر العربي بأربعة قرون على الأقل أمّا ما قد يوهم أنه قافية في بعض الأناشيد المسيحية اللاتينية منذ القرن الرابع عشر فليس قافية بالمعنى الصحيح.

ثالثاً: كان الاتصال بين أوروبا الغربية قوياً منذ بداية القرن الثامن الميلادي بعد أن استولى العرب المسلمون على أسبانيا في سنة ٧١٣م، واتسع الفتح الإسلامي في غربي فرنسا وجنوبها وفي سويسرة طوال القرنين الثامن والتاسع،

---

(١) راجع في هذا الموضوع E. Ernst (thsy): Die Genesis der europäischen EndReimdichtong. Damatads, 1977.

وكان الاتصال المباشر الحيّ بين الغرب وغربي أوروبا (فرنسا، سويسرة، اسبانيا) طوال قرن ونصف على الأقل مما سمح قطعاً بنوع من التبادل الثقافي الأدبي بخاصة. فمِن الممكن إذن أن يكون الأوروبيون قد تعرفوا إلى خصائص الشعر العربي في تلك الفترة، أي قبل أكثر من قرن من الزمان من قيام أول شعر غربي استعمل القوافي في نظم الشعر.

رابعاً: يبدو أن ما حمل هيجل على الزعم بأن استعمال القافية في الشعر الألماني لأول مرة لم يكن تحت تأثير الشعر العربي ـ هو اصراره على الربط بين القافية وبين الدين المسيحي وما سماه الروح الرومنتيكية، وهو ربط تحكمّي لا مبرر له إطلاقاً (راجع ص٩٠ من ج٣، نشرة Reclam).

وهنا نشير إلى ما جرى لأوليات الشعر الفرنسي ـ مثلاً ـ في هذا الشأن:

في أناشيد الفعال chansons de Geste ـ وقد بدأ نظمها في أواخر القرن العاشر الميلادي ـ لم توجد قافية، وإنما وجد الـ assonance. ويقال عن بيتين أو أكثر إنهما في تلك الحالة حينما يكون الحرف الصائت المنبور الأخير واحداً في كلا البيتين أو في مجموعة من الأبيات، ويستوي بعد ذلك أن تكون الأصوات التي تسبق أو تتلو هذا الحرف الصائت فمختلفة بين البيتين، كما يستوي أن يكون الحرفان الصائتان في كلا البيتين مكتوبين بنفس الطريقة، إذ لا عبرة بالإملاء، وإنما المهم هو أن ينطقا بنفس الكيفية فتكون لهما نفس النغمة: فمثلاً حرف O إذا كان مفتوحاً في النطق فإنه لا يكون في حالة assonance مع O إذا كان مغلقاً في النطق.

لكن الأسّونانس لم تكن تقتصر على بيتين أخيرين، بل كانت تشمل عدة أبيات معاً يسمّى مجموعها باسم laisse؛ وكانت القصيدة الطويلة تقسّم إلى مجموعات من الـ laisse تناظر أقسام نموّ القصيدة.

لكن بدا للشعراء ابتداء من منتصف القرن الثاني عشر أن الأسّونانس غامض، وغير واضح، ولهذا أدخلوا القافية rime بأن جعلوا نهاية كل مجموعة من الأبيات تنتهي بنفس الحرف. فأنتجوا حينئذ مقطوعات كل واحدة منها من عدة أبيات تنتهي بقافية وحدة. لكن سرعان ما تبيّن لهم صعوبة هذا الأمر من ناحية، وما فيه من رتوب من ناحية أخرى، فاقتصروا على مراعاة القافية في بيتين بيتين فقط.

وخطوا خطوة أخرى في التنويع بأن قسّموا القوافي إلى: قافية مذكرة، وقافية مؤنثة: الأولى هي التي تنتهي بمقطع بالحرف الصائت المنبور؛ والثانية هي التي كانت تنتهي بعد هذا المقطع المنبور بمقطع آخر يحتوي على حرف e غير منبور.

ولما كان يحدث بالصدفة أحياناً أن تتوالى سلسلة من القوافي المذكرة فقط، أو المؤنثة فقط، فقد كان يحدث عن ذلك رتوب. وتلافياً لذلك رأى بعض الشعراء الفرنسيين ابتداء من نهاية القرن الخامس عشر أن يراعوا التناوب بين القافية المذكرة والقافية المؤنثة بصفة منتظمة. وفي القرن السادس عشر جعل رونسار Ronsard هذا التناوب قاعدة عامة لكل الشعر، ما عدا في القصائد الغنائية المقسمة إلى استروفات strophes. وأخيراً جاء مالرب Malherbe فجعل التناوب قاعدة مطلقة لكل أنواع الشعر الفرنسي.

والميزة الرئيسية للقافية هي أنها تبين نهاية البيت، ولولاها لاختلط الشعر بالنثر.

أنواع الشعر

الشعر فن كلي، ولهذا فإنه لا يخضع لأي نوع خاص من التطور الناتج عن استخدام مواده. ولهذا فإنه لا يستمد مبدأ التقسيم فيه إلى أنواع من الشعر إلاّ من الفكرة العامة للتمثيل الفني.

١ - إنه يمثل أولاً العالم الروحي كله على شكل واقع خارجي. ولهذا فإنه يحاكي في ذاته مبدأ الفنون التشكيلية التي تقدم لأنظارنا الموضوعات الخارجية. وهذه الصورة التي يمكن وصفها بالتحتية والتي يقدمها إلى عقلنا هو ينميها على نحو معين يتحدد بفعل الناس والآلهة؛ حتى أن كل ما يحدث يصدر في وقت واحد عن قوى إما إلهية وإما إنسانية، وعن عقبات خارجية تتحكم في الفعل وتؤخّر سيره. وحينئذ يتخذ هذا الفعل شكل حادث، فيه يجول بحريّة، وأمامه ينمحي الشاعر. وعرض مثل هذه الأحداث هو مهمة الشعر الملحمي. فهو يَعرِض، بتوسع وانطلاق شعريين فعلاً من الأفعال في كل مرة ذا صلة بالأشخاص الذين يؤدّونه بعظمة، وسط تعقيدات ومغامرات تسّببها العوارض الخارجية. وهكذا يمثل ما هو موضوعي في موضوعيته ذاتها.

وفضلاً عن ذلك، فإن هذا العالم المثالي، الذي تقدَّم لوحته إلى الخيال، نجد أن من يتغنى به يفعل ذلك بحيث لا يعلن عنه أنه من تصوره هو، وأنه تعبير عن إلهام شخصي. إن المُنْشِد، والشاعر الجوّال يلقي ما ينظمه على أساس إيقاع انتظامه قريب من الحركة الميكانيكية. والأحداث التي يرويها يجب أن تظهر مستقلةً عنه، وأعظم من أن يستبيح لنفسه أن يمزج بها شخصيته.

٢ ـ وفي مقابل الشعر الملحمي نجد الشعر الغنائي. ذلك أن ما يعبّر عنه الشعر الغنائي هو ما هو ذاتي، هو العالم الباطن، والعواطف، والتأملات، والانفعالات التي تختلج بالنفس. فبدلاً من أن يَعْرِض تطور فعل، فإن ماهية وغاية النهاية هما التعبير عن الحركات الباطنة لنفس الفرد. فهنا إذن لا يجري أمام أعيننا منظر عالم بأسره على شكل حادث كبير؛ بل الفكر الشخصي، والعاطفة والتأمل الباطنان بمَا فيها من حقيقي وجوهري. والشاعر الغنائي يعبّر عنها بأنها فكره هو، ووجدانه هو، ومزاجه هو الشخصي أو ناتج تأملاته، والمحصول الحيّ لروحه. ولهذا فإنه فيما يتصل بالعَرْض الخارجي، فإن الشعر الذي يملأ نفسه لا يمكن أبداً أن يكتفي بالإلقاء الميكانيكي، مثلما يكفي هذا في الشعر الملحمي. إن المنشد عليه ـ على العكس من ذلك ـ أن يعبّر عن الأفكار التي يحتوي عليها الشعر الغنائي كما لو كان من إلهامه هو الخاص، وكشيء يشعر به شعوراً عميقاً. بل إن هذه الطريقة في التعبير ينبغي أيضاً أن تتخذ طابعاً موسيقياً، وأن تسمح ـ وأحياناً أن تجعل من الضروري ـ بالتغييرات المتنوعة للصوت، وبالغناء وبالمصاحبة بآلات، الخ.

٣ ـ والنوع الثالث من الشعر يجمع خصائص النوعين السابقين: الطابع الموضوعي في الفعل الذي يجري أمام أعيننا، والطابع الذاتي الذي للدواعي الباطنة التي تحرّك الأشخاص، ومصائرهم، مما هو الناتج الضروري لوجداناتهم وأفعالهم. وهنا، كما في الملحمة، يعرض فعل أمام أعيننا: صراع يجري، وينتهي بحلّ. إن قوى ملتوية انخرطت في اشتباك، وأحداث قد اختلط بعضها ببعض، ويمتزج النشاط الإنساني مع نشاط مصير يجدّد سير الأحداث، أو نشاط عناية توجهها. لكن الفعل لا يبدو لنا كحادث ماض، على شكل حكاية باردة لا حياة فيها. بل نراه ينبثق حيّاً وحاضراً من إرادة الأشخاص، ووجداناتهم وخصائصهم الفردية ـ وهذا هو ما يمثل مبدأ الشعر الغنائي. وفي نفس الوقت نجد أن هذه

الشخصيات لا تقتصر على التعبير عن عواطفها؛ بل هي تتجلى في تطور وجداناتهم، وتسير قدماً من أجل تحقيق غاية تشهد فيها الإرادة. وكما في الشعر الملحمي، الذي يمثل الجانب الجوهري للأشياء، نجد أن هذه الوجدانات والدوافع تستمد قيمتها من المبادىء الخالدة التي للفعل وللحياة الإنسانية. وهذه المادة والمواقف التي فيها تتحدد إرادة الأشخاص هي التي تضفي النبالة على مصائرهم. وهذا المزج بين حَدّي الوجود، وأحدهما يصدر عن الآخر، واللذان يكونان طبيعة الروح - يشكّل شكل وأساس الشعر المسرحي.

أما فيما يتعلق بالتمثيل المسرحي فإنه - إلى جانب الديكورات الخارجية على خشبة المسرح - فإن الشخصية الكاملة لمن يقوم بالدور هي الجوهر وعليها الاعتماد، لأن الإنسان الحيّ هو نفسه أداة التمثيل المسرحي وينبغي عليه في المسرحية، كما في الشعر الغنائي، أن يعبّر عما امتلأت به نفسه كما لو كان من انطباعاته الخاصة وأفكاره. ومن ناحية أخرى، فإنه على علاقة مع أشخاص آخرين (هم الممثلون معه) تجاههم يؤدي دوره. ولهذا يجب عليه أن يضيف إلى تعبير اللغة تعبير الحركات والإشارات التي هي - شأنها شأن الكلام - لغة النفس أيضاً وتتطلب شكلاً غنيّاً. وأحياناً يذهب الشعر الغنائي إلى حد أن يوزع العواطف التي يعبّر عنها بين أشخاص مختلفين، وتوزيع المناظر. وبالأحرى، والأولى نشاهد أن العاطفة الشخصية تتجلى بواسطة الأفعال. وتبعاً لذلك، فإنها تجعل من الضروري لغة الفعل الذي يعبّر بطريقة تركيبية عن الأفكار المشتتة في الكلمات، وتعطي التعبير شيئاً أكثر شخصية وتحديداً.

وإذا رُفِعت الحركات والإشارات إلى درجة من التعبير بحيث يمكنها أن تستغنى عن الكلمات، فإنه ينشأ عن ذلك من المحاكاة الصامتة pantomime، الذي فيه تصير الحركة الإيقاعية للشعر نوعاً من الحركة الإيقاعية لأعضاء البدن. وهذه الموسيقى التجسيمية للوضعات والحركات التي يؤديها الجسم تشيع الحياة في العمل الجامد الذي أبدعه النحت. والرقص يجمع في ذاته بين خصائص الموسيقى والنحت.

والآن فلنتناول كل واحد من هذه الأنواع بإيجاز.

الشعر الملحمي

٢ ـ الأشكال التمهيدية

يبدأ هيجل الكلام عن الشعر الملحمي بالمعنى الدقيق ـ بالإشارة إلى أشكال أولية مهيئة تعدّ مرحلة أولى للشعر الملحمي. وهذه الأشكال هي:

أ ـ الأبجرام والجنوم؛

ب ـ القصائد الفلسفية؛

جـ ـ الملاحم الكونية؛

د ـ أنساب الآلهة.

أ ـ أما الأبجرام épigramme، بمعناه الأصلي، فهو نقش على أعمدة أو قطع أثاث، أو تماثيل أو قرابين مقدمة للآلهة. والأبجرام يقول فقط ما هو هذا الشيء، أي أنه بطاقة توضح الشيء الذي عليه كتب. أما الجنوم gnome فهو الحكمة أو الكلمة الأخلاقية. ولهذا يعبر عن واجبات في الحياة وعن الحكمة العملية. وما يجعل هذه الحكمة والأحداث ذات طابع ملحمي ـ في نظر هيجل ـ هو أنها ليست تعبيرات عن عواطف شخصية للفرد، ولا عن تأملاته الشخصية. والايلجيا élégie اليونانية القديمة لها أيضاً هذا الطابع الملحمي إلى حد ما. ومن أمثلة الجنومات: **الحكم المنسوبة إلى سولون**[1]، و**«الأشعار الذهبية» المنسوبة، إلى فيثاغورس**[2].

ب ـ أما القصائد الفلسفية، فأشهرها في العصر اليوناني: قصيدة برمنيدس وقصيدة اكسينوفان ونحيل إلى ما قلناه عنهما في كتابنا: «ربيع الفكر اليوناني».

جـ ـ أما الملاحم الكلامية Cosmogonies فتتحدث عن نشأة الكون وميلاد الأشياء، وخصوصاً ميلاد الطبيعة، والصراع بين القوى التي تسود فيها. والخيال

---

(١) راجعها في نشرتنا لكتاب: «مختار الحكم ومحاسن الكلم» تصنيف المبشر بن فاتك. مدريد سنة ١٩٥٨.

(٢) راجعها في نشرتنا لكتاب: «الحكمة الخالدة» تصنيف مسكويه. ط١، القاهرة سنة ١٩٥٢.

الشعري فيها يسعى إلى التعبير بشكل عيني عن تكوين الكائنات على شكل أفعال وحوادث. وفيها نجد تشخيصاً لقوى الطبيعة وظواهرها وتفاصيلها في مختلف الممالك: المملكة النباتية، والحيوانية، والإنسانية، والجمالية. والشعر الهندي غنّي بهذا النوع، وحافل بالأوصاف والاختراعات الخيالية، وقد عرضت فيها على شكل حكايات غليظة وفاجرة تتعلق بنشأة العالم وما يفعل فيه من قوى.

د ـ وأنساب الآلهة هي من هذا النوع، وكلها تتعلق بنشأة الآلهة والأنساب التي بينهم. ومن أشهر الملاحم التي من هذا النوع، ملحمة «أنساب الآلهة» من نظم الشاعر اليوناني القديم هسيود. وفيها نجد دورات العالم تتخذ شكل أحداث إنسانية. والتصورات فيها أقل رمزية؛ والآلهة يتخلون عن شكل القوى الفيزيائية، ويتخذون شكل شخصية روحية.

لكن يلاحظ على هذه الأشكال الأربعة أن موضوعها ليس شعرياً بالمعنى الصحيح. ذلك لأن الحِكَم والآداب الأخلاقية، والقصائد الفلسفية هي دائماً تجريدات وعموميات. أما العمل الشعري بالمعنى الصحيح فيمثل فكرة عينية على شكل فردي.

ب ـ خصائص الملحمة

١ ـ الخصائص العامة

أما الملحمة ـ بالمعنى الدقيق ـ فموضوعها فعلٌ مضى، وحادث يشمل عالماً بأسره، بما فيه من أحوال وعلاقات وفيرة، وينتظم أمّة، وتاريخ عصر بأكمله. أن مجموع العقائد والأفكار التي لدى شعب من الشعوب، وروحه التي تطورت على شكل حادث واقعي هو بمثابة اللوحة الحية له ـ هذا هو ما يكوّن المضمون والشكل للملحمة بالمعنى الصحيح. ويرتبط بهذه الواقعة الوعي الديني بكل الحقائق العميقة التي للروح الإنسانية ـ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى. الحياة المدنية والمنزلية، والأعراف، والحاجات المادية ووسائل إرضائها. وكل هذا يبث فيه الحياة في الملحمة بواسطة مزج وثيق بين أفعال الأشخاص وطباعهم، لأنه بالنسبة إلى الشعر الحقيقة العامة لا توجد إلا بملامح فردية وعلى هيئةٍ حيّة. ومثل هذا الموضوع الذي يشمل عالماً، ومع ذلك يتركز في فعل فرديّ، ينبغي حينئذ أن

ينمو بطريقة هادئة، دون أن يتعجل مثل الفعل المسرحي الذي يسرع نحو هدف وخاتمة نهائية. ولا بد أن يكون في استطاعتنا أن نتوقف لنتأمل المسيرة الرائعة للأحداث، وأن تخلب لُبّناً اللوحات الجزئية والأحداث العارضة وأن يتذوقها بكل تفاصيلها. وبهذا يحتفظ سير القصيدة الملحمية بشكل تسلسل منتظم، لكنه ليس مستقيماً؛ ولا تقوم وحدته إلاّ في أساس الموضوع الملحمي. ولهذا فإنه إذا لاح ـ بسبب امتداده والاستقلال النسبي لأجزائه ـ إن تم قطع الاتصال، فينبغي ألا نعد الملحمة مجموعة من الأناشيد المنفصلة. ويجب أيضاً ـ شأنها شأن كل عمل شعري ـ أن تكوّن كُلاً عضوياً، مع جريانها بهدوء، بحيث أن كل جزء وكل صورة حيّة للواقع تستطيع أن تجذب إليها اهتمامنا وانتباهنا.

ولما كانت الملحمة تعبّر عن حضارة أولية بدائية، فإنها تعدّ «الكتاب المقدس» للشعب؛ وكل أمة كبيرة ومهمة لها مثل هذا الكتاب، الذي يعدّ كتابها القومي، وفيه التعبير عن روحها وما يكوّن قوامها. ومن هذه الناحية، فإن هذه الأعمال هي الينابيع العميقة التي منها يستقي الشعب وعيه بذاته، وسيكون من المفيد تكوين مجموعة من هذه الكتب المقدسة الملحمية؛ ذلك لأن سلسلة الملاحم، حينما لا تكون أعمالاً اصطناعية لعصر متأخر، ستكون بالنسبة إلينا بمثابة رواق فيه صورت روح كل شعب كما لو كانت صُوِّرت في لوحة دقيقة أمينة. ومع ذلك فإن كل الكتب المقدسة ليس لها الشكل الشعري الذي للملحمة. ومن ناحية أخرى فإن الشعوب التي سجّلت أقدس ما لديها في الحياة الدينية والدنيوية على شكل أعمال ملحمية ـ لا تملك كلها كتباً دينية مقدسة. فالعهد القديم (من الكتاب المقدس) ـ مثلاً ـ يحتوي على كثير من الحكايات التي من النوع الملحمي والممزوجة بتواريخ حقيقية، كما يحتوي على قطع شعرية منثورة هنا وهناك؛ لكن المجموع ليس أبداً عملاً فنياً. والقرآن يقتصر أساساً على الجانب الديني». وفي مقابل ذلك نجد أن اليونان لهم كتاب مقدس شعري هو قصائد هوميروس، ولكنه ليست لهم كتب دينية مقدسة كتلك التي تجدها عند الهنود وعند الفُرْس. ولكن أينما وجدنا ملاحم أولية، فإن علينا أن نميز جوهرياً هذه الكتب الأساسية من الأعمال الكلاسيكية المتأخرة، التي لا تمثل بعدُ الوحدة الشاملة لروح شعب، ولا تعكسه إلا بشكل جزئي في واحد من اتجاهاته الجزئية الخاصة. وهكذا نجد أن الشعر المسرحي عند الهنود، أو تراجيديات سوفقليس لا تقدم لنا مثل هذه اللوحة، مثل «الرامايانا» و«المهابهرتا»، أو «الإلياذة» و«الأودسا».

ولما كان الشعور الساذج لأية من الأمم يعبّر عن نفسه لأول مرة، بطريقة شعرية في الملحمة، فإن القصيدة الملحمية تظهر في العصر المتوسط الذي فيه يستيقظ الشعب من جهالته، والذي فيه تكون روحه من القوة بحيث ينجلّي في الخارج عالمها الخاص بها وتستشعر لانهائيته. ولهذا فإن كل ما يكون، في عصر متأخر، عقيدة ثانية أو قانوناً أخلاقياً ودينياً، فإنه لا يزال يبقى فكراً حيّاً وفردياً، والإرادة والعاطفة لا تتميز إحداهما من الأخرى. وفيما بعد، حين تتطور الروح الفردية، فإنها تنفصل عن الأخطار وعن الحياة العامة للأمة وعن مواقفها وطريقة تفكيرها وأفعالها ومصائرها. وفي الوقت الذي فيه يحدث في الإنسان الانفصال بين العاطفة وبين الإرادة. هنالك يأتي بعد الشعر الملحمي: أولاً الشعر الغنائي، ومن بعده يأتي الشعر المسرحي، ويصل كلاهما إلى أعلى درجات نضوجه. وهذا هو ما يحدث خصوصا في الأيام الأخيرة من حياة الشعب. وهناك نجد أن المبادىء التي ينبغي أن توجّه الإنسان في سكون لا تصدر مباشرة عن قلبه وضميره، بل تدرك أنها تشكّل قانوناً خارجياً صاغته العدالة والقوانين الوضعية. إن تنظيماً سياسياً ومجموعة من الأوامر الأخلاقية هي التي تفرض نفسها عليه كضرورة يجب عليه أن يخضع لها إرادته. ومنذ ذلك الحين، وفي تعارض مع نظام الأشياء الوضعي المعتاد هذا، تخلق النفس لنفسها عالماً متميزاً ومستقلاً، عالماً مثالياً من نتاج العيان والتأمل والعاطفة والمشاعر ـ دون أن يخرج بعدُ عن المجال التأملي ـ يعبّر غنائياً عن هذا التركيز الباطن وعن هذا التبادل الداخلي مع أمور النفس؛ أو الوجدان الفعّال والعملي هو الذي يتخذ هذه السيطرة بحيث يكون هو الأمر الرئيسي أو حين يسعى كي يركّز على نفسه الانتباه والاهتمام، فإنه يسلب الظروف الخارجية والفعل العام والأحداث: استقلالها الملحمي. وهذه القوة الفردية للأشخاص والوجدانات ـ تفضي إلى الشعر المسرحي. بيد أن الملحمة لا تزال تتطلب تلك الوحدة المباشرة بين العاطفة والفعل، والقصد الباطن الذي يسعى إليه الأشخاص والأحداث، والعوارض الخارجية التي تتم بالضرورة؛ وهذه الوحدة، في أصالتها وحقيقتها، لا توجد إلاّ في العصور الأولى من الحياة القومية.

لكن لا تتخيلنّ أن الشعب، في عصره البطولي، الذي هو المهد الحقيقي لملحمته، يملك فن وصف نفسه بطريقة شعرية. فالقومية الشعرية في ذاتها وفي وجودها الواقعي هي شيء، وشيء آخر هو الشعر كعاطفة وتصور أو تمثيل فنّي

لمثل هذه المرحلة من الحضارة. إن الحاجة إلى التعبير عن تصوراته، وتطور الفن، هو أمر متأخر عن الحياة الشعرية نفسها في سذاجتها الأولية. إن هوميروس والقصائد التي تحمل اسمه متأخرة بعدة قرون عن حرب طروادة، التي هي حرب حدثت فعلاً، كما أن هوميروس هو في نظري شخصٌ تاريخي مباشر فعلاً. وكذلك الحال بالنسبة إلى أوسيان Ossian إن صَحّ أنه هو الذي ألّف الأشعار المنسوبة إليه: إنه تغنّى بماضٍ بطوليّ أثار أفوله ذكرياته وجعله يستشعر الحاجة إلى تمثيله شعرياً.

وعلى الرغم من هذه المسافة التي تفصل بين الشاعر وبين موضوعه، فلا بد مع ذلك أن تبقى ثمّ علاقة وثيقة بينهما. إذ لا بد أن يحيا الشاعر في علاقات، وأفكار، ومعتقدات مشابهة ـ كيما يشعر بالحاجة إلى إضافة الفكر الشعري والشكل الفني إلى أشياء لا تزال هي الجوهر الباطن لعصره وله هو أيضاً. أما إذا لم توجد هذه الصلة بين روح عصره والأحداث التي يضعها، فإن قصيدته الملحمية ستكون بالضرورة متناقضة ومهلهلة. إن هاهنا مبدأين حاضرين: أحدهما هو الأساس في العالم الملحمي الذي عليه أن يقدّمه، والآخر هو الذي يسيطر على خياله. فإن كان أحدهما مختلفاً عن الآخر جوهرياً، نشأ عن ذلك عدم اتفاق يبدو لنا مزعجاً. إذ من ناحية نشاهد مناظر عصر معين، ومن ناحية أخرى نشاهد أشكالاً وأفكاراً، وآراءً للزمان الحاضر المختلف عن ذلك الماضي، وقد مزجها مجهود من التأمل المبدع. وهذه الطرق التي يلجأ إليها الفن العالِم، إذا ما طبقت على عقائد سابقة، فإنها لا تؤدي إلاّ إلى عمل بارد. فإما أن تأخذ شكل الخرافة، وإما أنها لا تقدّم إلا زينة فارغة وآلية شعرية تعوزها الروح والحيوية الخاصة بها.

أما عن المكانة التي يحتلها الشاعر في الملحمة الشعرية، فنقول إن الملحمة يجب أن تكون التمثيل الموضوعي لعالَم مستقل، يرتبط به الشاعر مع ذلك بأفكاره. بيد أن العمل الفني الذي يمثل هذا العالم هو، ويجب أن يبقى انتاجاً حرّاً أنتجه فرد. ولنتذكر ما قاله هيرودرت. حين قال إن هوميروس وهسيود قد أعطيا لليونانيين آلهتهم.

والشاعر الملحمي الحق، على الرغم من استقلال مبدعاته؛ فإنه يبقى وطنياً (أو: قومياً) بالأفكار والوجدانات والنيات التي للأشخاص الذين تصورهم وكذلك

باللون المحليّ للوحاته. ولهذا نجد أن العالم الذي وصفه هوميروس هو في جوهره يوناني.

ولكن بسبب الطابع الموضوعي للملحمة في مجموعها، فإن الشاعر يجب عليه أن يمحو نفسه أمام موضوعه، وينبغي أن تختفي منه شخصيته. إن العمل الفني هو وحده الذي يظهر، وليس الشاعر. ومع ذلك فإن فكره هو المعبَّر عنه في القصيدة الملحمية. إنه أبدع هذا العمل في خياله، وأودع فيه روحه وعبقريته، لكن لا شخصه ولا يده تكشف عن نفسه فيه مباشرة. فمثلاً في «الإلياذة» نجد أن من يتنبأ بالأحداث هو تارة كلخاس، وتارةً أخرى نسطور؛ ومع ذلك فكلام كليهما هو من وضع الشاعر. وأكثر من هذا: ما في أعماق نفس الأفكار، الشاعر يفسره موضوعياً بأنه ناتج عن تدخل الآلهة.

لكن القصيدة الملحمية، بوصفها عملاً فنياً حقيقياً، لا يمكن أن يبدعها إلاّ إنسان واحد. فلئن كانت الملحمة تعبّر عن حياة أمة بأكملها وشعب بأسره، فإن الشعب لا يؤلّف قصيدة، بل الذي يؤلفها إنسان فرد. وعبقرية عصر، أو أمة هي في الحقيقة السبب العام والجوهري؛ لكن الفعل لا يصير واقعياً إلاّ إذا تركز في عبقرية فردية لشاعر مفرد، يستلهم روح ذلك العصر ويمتلىء بماهيته، ثم يجعل منه تصوره وأساس عمله. ذلك أن القصيدة انتاج للروح، والروح لا توجد إلاّ كفكر فرديّ.

٢ ـ الخصائص الجزئية

ثم يتناول هيجل الخصائص الجزئية للملحمة، تحت المسائل التالية:

١ ـ ما الذي يجب أن تكون عليه الحالة العامة للعالم الاجتماعي الملائم لعرض الفعل الملحمي؟

٢ ـ ما هي طبيعة هذا الفعل الفردي، وبماذا يتميز؟

٣ ـ ما هي الوحدة في الملحمة؟

وعن المسألة الأولى يقول إن حالة الحضارة الأكثر ملاءمة لأن تكون أساساً للملحمة هي تلك التي تقدم شكلاً ثابتاً موجوداً من قبل، لكن بحيث أن الأشخاص يتجسدونها على نحو حيّ وأصيل. لأنه إذا كان الأبطال الذين يجب وصفهم على

رأس هذا المجتمع هم الذين أسسوه، فإن طابعهم يصير شخصياً أكثر مما ينبغي، ويفقد ذلك الواقع الموضوع الذي هو السّمة الأساسية في الشعر الملحمي.

والعالم الذي تمثله الملحمة يجب أن يكون محدداً نوعياً ويقدم طابعاً أصيلاً في كل أشكاله؛ إنه عالم شعب خاص هو الذي يجب أن يتجلى فيها. ومن هذه الناحية نجد أن كل الملاحم الأولية تقدم إلينا صورة روح قومية تعكس في الحياة المنزلية، والآيين والعلاقات الاجتماعية، والحرب والسلم، والحاجات العقلية، الفنون، والأعراف، والمصالح، وبالجملة تعبّر عن فكر الشعب في كل أشكاله وأحواله.

وهذا الشكل العام للمجتمع الذي يناسب الملحمة ينبغي ألاّ يمثّل في حالة السلام والهدوء، ولا أن يوصف بذاته، بل يجب أن يظهر على أنه الأساس الذي يقوم عليه حادث يتطور بنفسه ويكشف عن القومية بسبب ارتباطه بالأمة في كل النقط. وهذا الحادث لا يمكن أن يكون مجرد واقعة عرضية بل يجب أن يكون فعلاً حددته أسباب معنوية من الطراز الأسمى، ويتم بواسطه إرادة الأشخاص.

وبوجه عام، يمكن أن نقول إن حالة الحرب تقدم للملحمة أنسب المواقف لأن الحرب عبارة عن أمّة بأسرها قد وضعت في حركة، وتكشف ـ في مواقف عامة ـ عن إلهام أو نشاط جديد، لأن هذه هي أعظم فرصة للتفاهم مع نفسها. ومن هنا نجد أن الحرب موضوع الملاحم الكبرى: «الرامايانا»، «الإلياذة»، قصائد أوسيان، «أورشليم محررة»، تأليف تسّو Tasso، «أرليندو الغاصب» تأليف أريوستو Ariosto، وملحمة كامؤنس Camoëns: «اللوسيادس»[1] الخ.

فإن قيل: وأين الحرب في «الأودسّا» لهوميروس، و«الكوميديا الإلاهية» لدانته، و«ملحمة المسيح» Messiade لكلوبستوك؟ إجاب هيجل: إن «الأودسا» تحكي ذيلاً من ذيول حرب طروادة؛ و«الكوميديا الإلاهية» تقوم على الصراع الناجم عن الخطيئة الأصلية، الصراع بين الخير والشر في العالم الأرضي وما

(١) Os Lusiadas = أبناء لوسو = البرتغاليون (سنة ١٥٧٢). وهي ملحمة من أناشيد تروي اكتشاف طريق الهند بواسطة ڤاسكو دا جاما (١٤٩٧ ـ ١٤٩٨). وفيها وصف لتاريخ البرتغال ولنظام العالم. وتمتزج فيها العجائب القومية بالعجائب المسيحية.

وقد أصبحت هذه الملحمة القصيدة القومية للبرتغال.

سينجم عنه في البرزخ ثم في العالم العلوي؛ و«ملحمة المسيح» موضوعها هو الحرب ضد أبناء الله.

إن موقف الحرب يفتح أمام الملحمة مجالاً فسيحاً: فيه تكثر الوقائع والحوادث المهمة التي تبرز فيها القيم السامية.

وكمثالٍ على النقص في هذا العنصر، عنصر الحرب، يسوق هيجل ملحمة «فرسالا» Pharsale تأليف لوكان Lucain، وذلك زمن المتنافسين فيها قريبون جداً من بعضهم البعض ومتجاورون جداً على نفس الأرض في نفس الوقت. فمعركته بدلاً من أن تكون صراعاً بين قريتين مختلفتين هي مجرد صراع بين أحزاب، مما جرّ الأشخاص إلى الخطأ أو الجريمة المأساوية. والحوادث فقدت، لذلك، نضوجها وبساطتها، فتشابكت وتعقدت. ومثل هذا وقع في ملحمة «آل هنري» La Henriade تأليف ڤولتير.

أما الصراع بين أمتين كلتاهما أجنبية عن الأخرى فهو أمر جوهري: إذ كل شعب يكوّن في ذاته كلاً تاماً، متميّزاً من سائر الشعوب ومعارضاً لها. فإن انجرّوا إلى حرب الواحدة ضد الأخرى فليس ثم رابطة أخلاقية قد قطعت؛ ولم ينتهك أي شيء له قيمة مطلقة؛ ولم ينقسم أيّ كلّ ضروري. بل الأمر على العكس تماماً، فالحرب بينهما هي من أجل المحافظة على وحدة الكلمة وحقها في الوجود. فإن نشبت هذه الحرب فهذا موافق تماماً للطابع الجوهري للشعر الملحمي.

لكن ليس معنى هذا أن كل حرب عادية بين الأمم التي تشعر بالعداء يمكن أن تعتبر صالحة للعرض في ملحمة. بل لا بد من شرط ثالث يضاف إلى الشرطين السابقين، وهو المطالبة بحق ينتسب إلى التاريخ الكلي، يطالب به شعب ضد شعب آخر. هنالك فقط يجري أمامنا مشهد مغامرة جيدة وعظيمة، ولا يمكن أن يبدو أنه أمر شخصي، وخطة استبدادية للغزو، بل هو يبدو أنه حادث أملته ضرورة عالية، وإن كانت الظروف الخارجية والأسباب القريبة يمكن أن تتخذ مظهر الإهانة أو الانتقام الشخصيين. ونحن نشاهد شيئاً شبيهاً بهذا في ملحمة «رامايانا» الهندية. وهو أظهر وضوحاً في «الإلياذة» حيث يحارب اليونانيون الآسيويين، ويقومون بالمعارك الأولى لهذا النضال البطولي الجبار، الذي تكوّن الحروب الميدية (بين اليونانيين والفُرْس) النقطة المركزية وما يشبه التاريخ اليوناني كله.

وبالمثل نجد في ملحمة «السيِّد القمبيطور» الحرب ضد المسلمين. وفي ملحمتي تسُّر («أورشليم محررة») وأريوستو (أورلندو الغاصب») نشاهد النصارى يحاربون ضد الشرقيين («المسلمين»). وفي ملحمة كاموئنس («اللوسيادس») نشاهد البرتغاليين يحاربون الهنود، وهكذا نشاهد في كل الملاحم الكبيرة تقريباً شعوباً تختلف من حيث الأخلاق والدين واللغة يحارب بعضها بعضاً. وهذا العمل يهمنا إلى أعلى الدرجة إذا أدى إلى الانتصار العادي المشروع ـ من ناحية التاريخ الكلي ـ لمبدأ، على مبدأ منحط، الانتصار الذي تحرزه الشجاعة التي لا تدع للمغلوب أية فرصة للنهوض من هزيمته.

٣ ـ الفعل الملحمي

وهذا الصراع بين أمم بأسرها، والذي تُعرضه الملحمة الشعرية، يتصف بالخصائص التالية:

أ ـ الفعل الملحمي، على الرغم من أنه يقوم على قاعدة عامة، فإنه ينبغي أن يكون حياً ومحدداً على نحو فردي؛

ب ـ ولما كان الفعل لا ينجر إلاّ بواسطة أشخاص، فإن علينا أن نحدد طبيعة الأشخاص الملحميين؛

جـ ـ لا تتجلى موضوعية الفعل الملحمي فقط بالطابع الخارجي الذي يتخذه سير الأحداث، بل يتجلى على نحو أقوى بواسطة القوة العليا التي تتحكم في هذا السير للأحداث. وهذه القوة العليا تتجلى كضرورة باطنة ومستورة، كما تتجلى باتجاه سلبيّ للقوى الخالدة أو للعناية الإلهية.

أ ـ قلنا إن من الضروري أن يكون أساس الملحمة مغامرة قوية تنطبع فيها العبقرية الكاملة لشعب من الشعوب، في النضارة الأولى لوجوده البطولي. ونقول الآن أنه يجب أن ينفصل عن هذا الأساس هدف خاص، في تحقيقه يتجلى أيضاً الطابع القومي بكل وجوده.

وهذا الهدف، كما تعرف، يتخذ في الملحمة شكل حادث. فعليه أن يبيّن كيف أن إرداة الشعب ونشاطه يتركزان في هذا الحادث. إن الفعل والحادث يصدران كلاهما عن روحه العامة، التي تتحقق ليس فقط على شكل نظري بواسطة

معتقداته وتصوراته، بل وأيضاً على شكل محليّ بواسطة أحداث تاريخه. وفي هذا التحقيق ينبغي تمييز جانبين: الجانب الباطن، أي الهدف الذي يسعى إليه الإنسان، والذي يجب عليه أن يعرفه وأن يريد إنجازه، وأن يحصّل نتائجه لنفسه؛ والجانب الخارجي، وهو العالم المادي والمعنوي، الذي في وسطه يستطيع الإنسان وحده أن يعمل، والذي يواجه فيه الصدف والأفكار، إما كعوائق وإما كوسائل.

أما فيما يتصل بطبيعة هذا الهدف الخاص الذي تروي الملحمة نموه وتطوره على شكل حادث، فإنه لا يجوز أبداً أن يكون تجريدياً. بل على العكس من ذلك يجب أن يكون ذا طابع عيني، دون أن يبدو أنه اعتباطي لأنه إنما يتحقق في حِضْن الروح العامة للأمة.

ومع ذلك فإن الهدف ينبغي أيضاً أن يكون هدف الروح الكلية التي لا يمكن تصورها إلاّ بالفكر، ولا تصاغ إلاّ بالعلم. لكن إذا كان لا بد من أن تظهر على شكل شعري، ابتغاء أن يعطي المجموع معنى ووحدة ضروريين، فلا بد أن نشاهد ظهور شخص حرّ وفعّال بنفسه. وهذا لا يمكن أن يتم شعرياً إلا بمقدار ما يتجلى المهندس المعماري الحقيقي للتاريخ الكلي - وأعني به: الصورة المطلقة التي تتحقق في الإنسانية - أقول: أن يتجلى في ملامح موجود فردي يوجه ويحدّد وينجز الأحداث، أو يفعل فقط كضرورة مستورة وقوة خفيّة.

وفي الحالة الأولى نلاحظ أن الكثرة اللامتناهية للأحداث تتجاوز حدود الفردية كما يطالب بها الفن ولا نستطيع تلافي هذا العيب إلا بالسقوط في الرموز الباردة أو الاستسلام للتأملات العامة عن مصير أو تنشئة الجنس الإنساني، وهدف الإنسانية أو الكيفية التي بها يتحقق الهدف في تاريخ العالم - وفي الحالة الثانية، ينبغي أن نمثل الروح الخاصة بكل شعب في ملامح بطل خاص، وأن يجري التاريخ أمامنا على أنه معركة هؤلاء الأبطال. لكن هؤلاء لا يمكن أن تكون لهم حقيقة، حتى لو كان شعرياً إلا بقدر ما يكونون الأشخاص الواقعيين في التاريخ الكلي. أما إذا عرضنا أمام عيوننا توالياً من الأشخاص الذين يسبحون لمدة لحظة ثم يغوصون بعد ذلك في هذا الزمان، فإن الوحدة الفردية ستعوز الكل دائماً. إن الروح التي تحكم العالم ستظهر على القمة كفكرة عامة أو كمصير؛ وليس كشخص حقيقي واقعي يشترك بنفسه في العمل.

ومن هنا تأتي هذه القاعدة العامة وهي أن الفعل الملحمي لا يستطيع أن

يصل إلى الحيوية الشعرية إلاّ بالقدر الذي به يتركز في فرد واحد. فكما أن شاعراً واحداً يتصور وينجز مجموع القصيدة، فكذلك أيضاً يجب أن يكون بطل واحد على رأس الأحداث؛ والأحداث يجب أن ترتبط، وأن تجري وتنحلّ بواسطته.

ب ـ والشعر الملحمي، بوجه عام، يروي أحداثاً؛ وهو بموضوعه وبشكله يقدّم طابعاً موضوعياً. ومع ذلك فإنه لما كان الحادث فعلاً يجري أمام أعيننا، فإن الشخصيات، وأفعالها وما تلقاه من مصائب، ومصيرها هي التي تعرض أمامنا؛ ذلك لأنه لا يوجد إلا الشخصيات: سواء أكانوا أناساً أم آلهة، هم الذين يستطيعون، أن يفعلوا في الواقع؛ وكلما تطابقوا مع الأحداث، ازدادوا حقاً في أن يجتذبوا الاهتمام. ومن هذه الناحية، فإن الشعر الملحمي موجود على نفس الأرض التي عليها الشعر المسرحي. ولهذا ينبغي أن نميّز بدقة ما يميّز الملحمة في تمثيلها لشخصياتها.

فيلاحظ أولاً أن الشخصيات الرئيسية في الملحمة يجب أن تقدم مجموعاً من الملامح التي تجعل منهم أناساً كاملين؛ وفيهم ينبغي أن نميّز بدقة ما يميّز الملحمة في تخيلها لشخصياتها.

فيلاحظ أولاً أن الشخصيات الرئيسية في الملحمة يجب أن تقدم مجموعاً من الملامح التي تجعل منهم أناساً كاملين؛ وفيهم ينبغي أن تبرز كل جوانب الطبيعة الإنسانية والشعور القومي بكل وجوهه. وتلك هي حال الشخصيات الرئيسية في ملحمتي هوميروس؛ وتلك خصوصاً حالة أخيلوس، والذي تجاهه يبدو بطل «الأودسّا» المكمّل الأوفر ثراءً. وكذلك نجد أن السيِّد القمبيطور يبدي عن وفرة من الملامح والأخلاق والمواقف، بوصفه ابناً، وبطلاً، وعاشقاً، وزوجاً، وربّ بيت، ووالداً، وفي علاقاته مع الملك، وأصدقائه وأعدائه.

فإن قيل أننا قد نجد في المسرحيات التراجيدية والكوميدية مثل هذه الثروة الباطنة، قلنا: إن المهم في هذه المسرحيات هو الصراع بين وجدان مستبعد للغير، وبين وجدانات معارضة له؛ وهذا الصراع محبوس في حدود أكثر ضيقاً. وبالجملة فإن ما نشاهد في المسرحيات هو الوجدان المستأثر بصاحبه والمستولي على أفعاله ودوافعه. أما في المجال الفسيح للملحمة، فإن كل جوانب البطل الملحمي تتجلى وتتفتح. وهذا أولاً هو جوهر الملحمة؛ ثم إن البطل الملحمي، بوصفه يمثل شكلاً كاملاً من حضارة شعب بأسره له الحق في أن يتجلى كما هو. إنه يعيش في عصر

من تلك العصور الساذجة التي يكون فيها الطابع الفردي على فطرته.

ويلاحَظ ثانياً أن الشخصيات الملحمية طبائع كاملة، تلخص في ذاتها وبروعةٍ ما هو مشتت في الطابع القومي؛ وهذه الشخصيات الكبيرة النبيلة لها الحق في أن تسير على رأس الأحداث الرئيسية وأن تجعلها ترتبط بها. ولهذا فإنهم يقومون بمغامرات عظيمة ويعانون مصير الأحداث. فعلى هذا النحو نشاهد جودفروا دي بويون Godefroy de Bouillon في ملحمة «أورشليم محررة»، وإن كان قد اختاره بوصفه الأرجح عقلاً، والأشجع والأعدل بين كل الصليبيين ـ كيما يكون على رأس الحملة الصليبية ـ بعيداً جداً عن أن يبلغ به مستوى شخصٍ مثل أخيلوس، هذا الذي تجسد كل الروح اليونانية وهو لا يزال في زهرة شبابه، ولا حتى شخص أوليس في الأودسًا. إن اليونانيين لا يستطيعون الانتصار حين يكون أخيلوس بعيداً عن المعارك. وهو وحده، بانتصاره على هكتور، قد استطاع أن يهزم طروادة. وفي الأبحار بمفرده للعودة إلى وطنه يعكس أوليس عودة اليونانيين من مسارهم لطروادة. أما الأشخاص في المسرحيات فليسوا كاملين على هذا النحو؛ إنهم لا يبلغون ذلك السموّ الذي فيه ما هو في الأساس يتلخص ويتركز في القمة. إنهم يظلّون معزولين في ذواتهم داخل هدفهم الخاص الذي يسعون إلى تحقيقه تبعاً لطابعهم الشخصي وبحسب الدوافع المستمدة من فردانيتهم.

ويلاحظ ثالثاً أن الشخصيات الملحمية هم نتاج كون الملحمة لا ترسم الفعل بما هو فعل، بل تصفه على أنه حادث. أما في الشعر المسرحي فالنقطة الجوهرية هي أن الشخصية تنمّي طاقتها في سعيها لتحقيق هدف، وتكشف عن طابعها في أفعالها ونتائج أفعالها. وهذا الانشغال المستمر بتحقيق هدف وحيد أمر أجنبي عن الملحمة. ففي الملحمة يستطيع الأبطال أن تكون لهم رغبات وخطط ونيات لكن ليست فقط الأفعال الموجّهة عن قصد نحو هذا الهدف هي التي لها أهمية أساسية؛ بل إن كل ظرف غير متوقع، والظروف غالباً ما يكون فعلها أوقع من نيتهم. وهدفهم: فمثلاً كانت العودة إلى أثينا هي الهدف الذي استهدفه أوليس. لكن «الأودسا» تكشف لنا طابعه ليس فقط في سعيه النشيط لتحقيق هذا الغرض المحدد، بل هي تروي لنا في تفصيلات واسعة كل ما يلقاه في رحلاته، وتحكي الآلام، والعقبات التي ارتطم بها وهو في طريقه، والأخطار التي كان عليه أن يجتازها، والمشاعر المختلفة التي اضطربت بها نفسه. وكل هذه المغامرات لم

تتولد عن أفعاله هو، كما لا بد إن كان سيكون من الضروري في مسرحيته، بل هي حدثت بمناسبة الإبحار، وفي الغالب دون أن يكون للبطل فيها ضِلع. فمثلاً بعد المغامرات عند اللستريجون lestrigons، فإن كركيه Circé تحتجزه طوال عام كامل عندها. وبعد ذلك فإنه بعد أن زار العالم السفلي، ثم غرق أقام عند كالپسو إلى أن تغلب عليه الملال، ولم يعد يطيب له المقام عند هذه الحورية، وتدفقت الدموع من عينيه في البحر الخلاء. هنالك أعطته كالپسو المواد الضرورية لبناء زورق، وزوّدته بالزاد والخمر والملابس، فارتحل أوليس وهومَسْرور. وبعد أن أقام عند الفواقيين Phéaciens، ودون أن يشعر، وأثناء النوم حمل إلى شاطىء جزيرته. فمثل هذه الرواية للسعي إلى تحقيق هدف لا يمكن أن تكون مسرحية.

جـ ـ قلنا أنه في المسرحية، الوجدان أو الإرادة في الشخصيات هو المبدأ الجوهري الذي يحدّد مصائرهم، وهما اللذان يكوّنان الأساس الدائم للفعل. والأحداث التي تجري يبدو أنها تتوقف تماماً على انحلالهم وعلى الغايات التي ينشدونها. ومن هنا فإن الاهتمام الرئيسي يتركن في الجانب الأخلاقي (أو المعنوي) للفعل داخل حدود المواقف الممثّلة والمنازعات القائمة. فإن كانت الظروف الخارجية، في المسرحية، لها أهميتها، فإنها لا تستمد قيمتها إلاّ مما يفيده منها وجدان الأشخاص وإرادتهم، أو من الكيفية التي بها يرد الخُلَق فعلها. أما في الملحمة فالأمر على العكس: الظروف والعوارض الخارجية لها نفس الأهمية التي للإرادة الباطنة، والأفعال الإنسانية تشبه أحداثاً خارجية تجري أمام أعيننا. إن الشخص لا يفعل بطريقة حرّة فقط ومن ذاته ولأجل ذاته، بل هو يجد نفسه وقد ألقى به وسط مشتبك من الظروف المادية والمعنوية التي تضغط عليه من كل جانب. وهذا الطابع يجب أن يحافظ عليه في كل الوجدانات، والعزائم والمغامرات الموجودة في الملحمة. صحيح أنه يلوح حينئذ أن المسيرة معرّضة لكل أنواع نزوات الصدفة والاتفاق. ومع ذلك، فإن هذا التوالي للأحداث الخارجية يمثل الوجود الضروري والمطلق. بيد أن هذا التناقض يزول. لأن الأحداث والفعل، بوجه عام، تحكمها الضرورة.

وبهذا المعنى يمكن أن نقول أن المصير يسود الملحمة، لكن ليس ذلك بالمعنى المفهوم عادة في المسرحية. ذلك أن الشخصية المسرحية بسبب طبيعة هدفها، وإرادة تحقيق في مواقف معلومة ومليئة بالمصادمات ـ يخلق مصيره بنفسه؛

بينما الشخصية الملحمية هي ـ على العكس من ذلك ـ نتيجة لقوة الأشياء. إن قوة الظروف التي تطبع الفعل بمسيرته الخاصة به، وتعطي للإنسان مصيره، وتحدد مصير أفعاله ـ هي السيطرة الحقيقية للمصير. وما يحدث هكذا يحدث بالضرورة ـ أما في الشعر الغنائي فإن العاطفة والتأمل والمصلحة الشخصية والوجدان هي التي تتكلم. إن المسرحية تنمّي تحت عيوننا الحق الباطن للفعل. لكن الشعر الملحمي يمثل الفعل في عنصر الوجود العام الضروري. ومن هنا لا يبقى بعدُ للإنسان إلاّ أن يتابع هذا النظام الحتمي الضروري، وأن يكون، أو لا يكون، في انسجام معه، وأن يحتمل مصيره كما يقدر وكما يجب عليه. إن المصير يحدد ما لا بد أن يحدث وما يحدث بالفعل؛ ولما كانت الشخصيات هي نفسها شخصيات مجسّمة، فكذلك أيضاً النتائج وألوان النجاح والشقاء، والحياة والموت كلها تكشف عن هذا الطابع. لأن المشهد الذي يجري أمام عيوننا هو في الواقع مشهد موقف كبير عام، فيه أفعال الناس ومصائرم تظهر كشيء فردي وعابر. فهذا القَدَر هو أيضاً عدالة عليا. لكنه ليس مأساوياً بالمعنى المسرحي لهذا اللفظ، يفترض أن الإنسان يظهر كشخص؛ وإنما بالمعنى الملحمي، الذي بمقتضاه يظهر الإنسان كأنه يحكم عليه في الأمور التي يشخّصها. فهاهنا الانتقام Nemesis المأساوي يقوم في كون عظمة الأحداث هي بحيث أنها تسحق الأفرد. ولهذا يضفي على المجموع مسحة من الحزن. ونشاهد عما قليل أن أعظم الأشياء مجداً يهلك. فأخيلوس وهو لا يزال حيّاً ينعي موته القريب، وفي نهاية «الأودسّا» يبدو هو وأجاممنون كميّتين، وكشيخين، مع الشعور بأنهما لم يعودا بعدُ إلاّ شبحين. وطروادة تسقط هي الأخرى؛ وفريام العجوز يُذْبَح على المذبح؛ والنساء، والفتيات قد صِرْن إماءً. وأينيوس Eneus يمضي، إطاعةً لأمر من الآلهة، ليؤسس أمبراطورية جديدة في لاتيوم Latium. والأبطال المنتصرون يعودون إلى وطنهم مارين بآلاف المصائب، كيما يجدوا نهاية سعيدة أو بائسة.

٤ ـ التطور التاريخي للملحمة

وقد تطورت الملحمة تطوراً تاريخياً نستطيع أن نميّز فيه الدرجات الرئيسية الثلاث التالية:

أ ـ الملحمة الشرقية، وهي تحاكي في جوهرها النمط الرمزي؛

ب ـ الملحمة الكلاسيكية اليونانية، ومحاكاتها عند الرومان؛

جـ ـ الملحمة الرومنتيكية بتطورها الثريّ المتنوع عند الشعوب المسيحية.

أ ـ عند الشرقيين، نجد أن الشعر، بوجه عام، بدائي وقريب من العيان. فالوعي الفردي مستغرق في «الكل» الكبير إلى درجة لا يستطيع معها الشاعر أن يسمو إلى تطور الشخصيات الفردية، والخطط المتّبعة، والمصادمات بين الأشخاص، وهي شروط ضررورية ضرورة مطلقة، من أجل التطوير الحقيقي للشعر المسرحي. وما علينا أن نجده هو ـ إلى جانب شعر غنائي مليء بالسحر واللطف الحالم، أو شعر سامٍ في تحليقه نحو الله الواحد وكمالاته ـ هو الأناشيد التي يجب أن تنسب إلى الشعرِ الملحمي. ومع ذلك فنحن لا نجد ملاحم حقيقية إلا عند الهنود والفُرْس، ونجدها حينئذ ذات نِسَب عملاقة ـ أما الصينيون فلا يملكون أية ملحمة قومية، لأن الطابع الغالب عليهم هو طابع النثر، لا الشعر، فضلاً عن أن تصوراتهم الدينية غير قابلة للتصوير الفني، وهي عقبة في سبيل نمو هذا الشكل العالي من الشعر، أعني الشعر الملحمي. وعوضاً عن ذلك نجد لديهم حكايات صغيرة ظهرت في عصر متأخر، وقصصاً ذات تركيب معقد.

أما في الهند فنجد ملاحم عظيمة. ذلك أن تصوراتهم الدينية الأقدم زماناً تحتوي على جرثومة خصبة لميثولوجيا (أساطير) يمكن أن تمثّل ملحمياً. وما تبثه هذه الجرثومة الأولى أن نبتت وتفرّعت إلى أعمال بطولية، وذلك قبل ميلاد المسيح بعدة قرون. قد ولّد ملاحم بالمعنى الحقيقي، وإن كانت لا تزال تنمو على تربة دينية. وأشهر هذه الملاحم هي: «الرامايانا» و«المهابرتا»؛ وهما يقدمان أمامنا مشهد الخيال الهندي بكل عظمته وأبّهته، وكذلك بما فيه من غموض، وزيف، وتخريف واضطراب.

وفي المرحلة التالية للشعر الملحمي نستطيع أن ندرج العبريين، والعَرَب، والفرس.

والطابع الخاص المتميز للخيال العبّري هو السموّ. فوصف عملية الخلق، وقصص الآباء الأولين، والفرار من مصر، والإقامة في الصحراء، وغزو كنعان: تحتوي على عناصر عديدة من الشعر الملحمي حقاً. لكن الاهتمام الديني يتغلب إلى درجة أنه بدلاً من ملاحم بالمعنى الصحيح لا نجد إلاّ روايات من نوع شعري، وديني، وتعليمي في وقت واحد.

«أما العَرَب فإنهم ذوو طبيعة شعرية حقاً. ولهذا كانوا منذ أمد مبكر شعراء حقيقيين. فها هي في «المعلقات» ـ وهي أناشيد بطولية، غنائية وتلاوية récitatifs في وقت معاً، وهي ترجع في جزء منها، إلى القرن السابق على النبيّ (محمد) ـ تصوّر المواقف البدائية للعرب الذين كانوا لا يزالون على الوثنية، تصورها أحياناً بجسارة مندفعة واندفاع لامع، وأحياناً أخرى بسكونٍ متأمّل ورخاوة عذبة، إنها تصوّر: شرف العنصر، وحميّة الانتقام، وكرم الضيافة، والصداقة، والحب، ولذة المغامرات، والإحسان إلى الناس، والإخلاص، والحزن. وكل هذا وقد وُصِف بطاقةٍ رقيقة، وبملامح يمكن أن تذكرنا بالطابع الرومنتيكي للفروسية الأسبانية. إن هذا شعر حقيقي، خالٍ من الأحلام التهويلية ومن النثر، ومن الميثولوجيا، ومن الآلهة، ومن الشياطين، ومن الجن، ومن الجنّيات، ومن كل ما يميّزالخيال الشرقي. إنها صور رصينة وحُرّة. ويندر أن نجد فيه عجائب، وإن لم يَخلُ منها. وإذا كان الشاعر يتلاعب بالصور والتشبيهات، فإن هذه وافرة الحظ من الحقيقة والواقع؛ والأسلوب رصين ودقيق. ونجد لوحة لمثل هذا العالم البطولي الوثني في القصائد التي جمعت فيما بعد في كتاب «الحماسة» وفي «ديوان الهُذَليين». لكن بعد الفتوح العربية الإسلامية الواسعة والباهرة انمحى شيئاً فشيئاً هذا الطابع البطولي الأوّلي، وأخلى مكانه ـ طوال القرون التالية ـ في مجال الشعر الملحمي: إما لخرافات لاذعة وحكايات مستمدة من حكمة هادئة، وإما لحكايات على شكل أقاصيص، مثل تلك التي نجدها في «ألف ليلة وليلة» ـ وإما لرواية مغامرات أعطانا هينرش روكرت Ruckert صورة عنها ذات قيمة شعرية عالية في ترجمته لـ «مقامات» الحريري، حيث يتلاعب الشعر، بلوذعية وملاحة، بانسجام الأصوات والقوافي، الممزوجة بصنعةٍ على معاني الألفاظ».

أما زهرة الشعر الفارسي فإنها توافقت مع العصر الذي فيه غيّر الإسلامُ لغة الفرس وقوميتهم، وأنتج ثقافة عقلية جديدة. ومع ذلك نجد في بداية هذا العصر الذي هو الأجمل والأكثر ازدهاراً ـ شعراً ملحمياً يرتبط ـ على الأقل من حيث الموضوع ـ بالماضي الأقدم للأناشيد البدائية عند الفرس وبالأساطير الفارسية. وتمتد الرواية، خلال العصر البطولي، حتى الأيام الأخيرة لحكم الساسانيين وهذا الكتاب الذي ينتظم فترة واسعة من الزمان، هو «الشاهنامة» نظم فردوسي وهو ابن بستاني من مدينة طوس. ومع ذلك لا نستطيع أن نسمي هذا الكتاب ملحمة

بالمعنى الصحيح لأنه لا يوجد أي فعل فرديّ تام وواحد يعدّ هو مركزاً له. فلأنه يجتاز عدة قرون، فإنه يعوزه الصنعة الثابتة من حيث الأزمنة والأمكنة. ثم خصوصاً يلاحظ أن الشخصيات الأسطورية القديمة جداً والنقول المتشابكة يحلّق في عالم خيالي تهويلي، تمثيله هو من الغموض إلى درجة أننا لا نعرف في غالب الأحيان هل نحن أمام أشخاص واقعيين أو أمام أجناس بأكملها، بينما يبدو ـ من ناحية أخرى ـ شخصيات تاريخية حقيقية. والشاعر، بوصفه مُسْلِماً، كانت له الحرية المطلقة فيما يتعلق بموضوعه؛ ومع ذلك، فإنه بسبب هذه الحرية نفسها، فإنه تعوزه رصانة الخطة التي تميز وصف الأشخاص الأفراد في القصائد البطولية عند العرب. وبسبب المسافة الكبيرة التي تفصل العالم الموصوف في هذه النقول، وهو عالم انقضى منذ زمان بعيد، فإنه ينقصه أيضاً ذلك الإلهام النَّضِر المصاحب للحيوية المباشرة، والضروري ضرورة مطلقة للشعر الملحمي. وفي عصر متأخر عن ذلك كثيراً، نجد أن الفن الملحمي عند الفرس يتطور أولاً إلى ملاحم غرامية تجلّى فيها خصوصاً الشاعر نظامي. إن فيه شهوة رخيّة وعذوبة كبيرة. وبعد ذلك أدت التجربة الأكثر ثراءً للحياة إلى إنشاء نوع من الشعر التعليمي، بلغ سعدي (الشيرازي) مركز الصدارة فيه. ثم يستغرق الشعر الفارسي أخيراً في تصوف قائم على وحدة الوجود، دعا إليه وأوصى به جلال الدين الرومي في حكايات وروايات خرافية، الخ.

وملاحظات هيجل هذه على الشعر العربي وعلى الشعر الفارسي الإسلامي تدل على اطلاع واسع على الدراسات والترجمات التي قام بها الباحثون الألمان في نهاية القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر، والتي عرضناها بالتفصيل في شرحنا ومقدماتنا لترجمتنا لـ «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» لجيته (القاهرة ١٩٤٤، ١٩٦٦).

ويختم هيجل هذا الفصل بحديث موجز عن الملحمة عند اليونان والرومان، وحديث موجز أيضاً عن الملحمة عند المسيحيين في العصور الوسطى. ولا حاجة بنا إلى تلخيص كلامه هذا، لأنه ورد كله تفاريق من قبل أثناء العرض السابق لخصائص الملحمة.

الشعر الغنائي

ـ ١ ـ

الطابع العام للشعر الغنائي

إن ما يولّد الشعر الملحمي هو اللذة التي نشعر بها من رواية فعلٍ وإن كان غريباً عنا فإنه يجري أمام أعيننا، ويشكّل في مجراه كلاً كاملاً.

أما الشعر الغنائي فيشبع حاجة مضادة لهذا تماماً، هي التعبير عما نحسُّ به؛ والتأمل الذاتي في تجلي عواطفنا. وهذا التفريج عن النفس يمكن أن ينظر إليه من ثلاثة نواحٍ:

أ ـ من ناحية المضمون أو الأفكار الخاصة لهذا النوع من الشعر؛

ب ـ من ناحية الشكل الذي يَهَبُ التعبير عن هذه الأفكار الطابع الغنائي؛

جـ ـ من ناحية درجات الفكر والثقافة العقلية التي فيها الشاعر الذي يعبّر عن عواطفه وتصوراته.

أ ـ أما من الناحية الأولى فنقول إن مضمون الشعر الغنائي لا يمكن أن يكون هو إنماء فعلٍ فيه ينعكس عالمٌ بكل ثراء تجلياته، بل نفس الإنسان، وأكثر من هذا، الإنسانُ بوصفه فرداً موضوعاً في مواقف فردية، بأحكامه الشخصية، ومسرّاته، وآلامه، وإعجاب، الخ، وبالجملة كل المشاعر التي يستطيع أن يستشعرها. وبسبب هذه الخاصة: من الجزئية والفردانية التي تكوّن ماهية الشعر الغنائي، فإن الموضوعات يمكن أن تكون متعددة جداً وأن تصف الحياة القومية في كل أوجهها. ومع ذلك فثمّ فارق جوهري: وهو أنه إذا كانت الملحمة تعرض ـ في

عمل واحد أحد ـ الروح الكاملة لشعب ما، بأفعاله ومواقفه المختلفة، فإن الموضوع الأكثر تحديداً للقصيدة الغنائية، يقتصر على جانبٍ جزئي، أو ـ على الأقل ـ لا يستطيع أن يبلغ سعة ونموّ الملحمة. وتبعاً لذلك، فإن الشعر الغنائي لشعب ما، منظوراً إليه في مجموعه، يستطيع أن يتناول مجموع الأفكار والاهتمامات القومية، أما القصيدة الغنائية المفردة فلا تستطيع أن تفعل ذلك. إن الشعر الغنائي ليس من شأنه أن يبيّن كتباً مقدسة شعرية، وإنما يمتاز بأنه يولد في جُل عصور التطور القومي؛ بينما الملحمة، بالمعنى الدقيق، تظلّ مرتبطة بالعصور الأوّلية البدائية، وهي في العصور المتأخرة لا تصل إلاّ إلى شكل مصطنع أقل ثراءً وأكثر ابتذالاً ونثرية.

وفي نطاق هذه الحدود نجد أولاً ما هو عام، أي ما هو أسمى وأعمق في المعتقدات، والخيال، والمعارف التي لشعبٍ من الشعوب، أعني: جوهر الدين، وجوهر الفن، والأفكار العلمية نفسها بقدر ما يتيسر تكيّفها مع أشكال الخيال والعيان وتنفذ في منطقة العاطفة وإذن فإن التصورات العامة، وطريقة النظر إلى الكون، والنظرات العميقة في الروابط الكلية في الحياة ـ هذه كلها ليست مستبعدة من الشعر الغنائي.

وإلى نطاق ما هو عام بوصفه كذلك، ينضاف ثانياً جانب التخصيص الجزئي. وهذا يمكن أيضاً أن يمتزج مع تلك الحقائق الجوهرية، وذلك حين يتصور موقف معين، أو عاطفة معلومة، أو فكرة فردية ـ في جوهره العميق ويعبر عنه بطريقة جوهرية وحقيقية. وإنّا لنجد نموذجاً كاملاً لهذا عند شِلَر schiller ليس فقط في قصائده الغنائية بالمعنى الدقيق، بل وأيضاً في بالأداته ballades. وحسبي أن أذكر الوصف الرائع لجوقة الأيومنيدات Euménides في قصيدته التي عنوانها: «كراكي ابيقوس». إن هذه القطعة ليست ملحمية ولا مسرحية، بل غنائية.

والشعر الغنائي هدفه هو التعبير عن العاطفة الفردية، ولهذا فإن أقل الموضوعات خطراً وأهمية يمكن أن تكفيه. وذلك لأن الأمر إنما يتعلق بالعاطفة في ذاتها، وبأحوال النفس. ولهذا فإن أخف الانطباعات، وصرخة البكاء والبوارق السرية للسرور، وفوارق الألم، واضطرابات النفس والحزن ـ وبالجملة: كل درجات سُلّم العاطفة في حركاتها الأسرع وأعراضها الأكثر تنوعاً ـ تسّجل وتخلد بالتعبير عنهها في الشعر الغنائي.

ب ـ وأما من ناحية الشكل بوجه عام الذي به يصير هذا المضمون عملاً من أعمال الفن الغنائي ـ فهاهنا أيضاً الفرد، بخياله وحساسيته، هو الذي يكوّن المركز. وكل شيء يصدر عن قلب الشاعر وروحه. وأكثر من هذا: يتوقف كل شيء على مزاجه والموقف الخاص به ولهذا فإن وحدة المجموع وتسلسل الأجزاء ليسا نتيجة لطبيعة الموضوع المطروحة وهو ينمو بذاته في المراحل المتوالية لحادث كامل. بل النسج والسَّنَد هو الفكر الباطن الذي للشاعر نفسه. ولهذا فإنه يجب على الشاعر أن يكون ذا موهبة شعرية حقيقية، وأن يملك خيالاً ثرياً حافلاً بالحساسية، وأن يكون عظيماً وعميقاً في أفكاره، وعليه قبل كل شيء أن يكون حرّاً ومستقلاً. وينبغي أن تبدو روحه كعالَم باطن كامل، أجنبي عن حاجات وعبودية النثر.

ومن هنا فإن القصيدة الغنائية تبدي عن وحدة مختلفة تماماً عن وحدة الملحمة. ذلك لأن روح الشاعر، التي تتحرك داخل نفسها وقد استغرقتها عاطفة أو فكرة، تتجلى في العالم الخارجي، وترتسم فيه أو تتعلق بموضوع جزئي؛ وفي هذا الاهتمام الشخصي الصرف تكتسب الحق في أن تبدأ وتنتهي أينما تريد. فعند هوراس Horace ـ مثلاً ـ تجد نفسك غالباً في النهاية، بينما بحسب وجهة النظر العادية، ينبغي عليك أن تعتقد أن الشاعر لم يكد يبدأ. فإن كان الموضوع هو مغامرة، فالشاعر يصف فقط مشاعره، وأوامره، واستعداداته، دون أن يقول لنا شيئاً عن النتيجة أو عن النجاح فيها. وكذلك الأمر فيما يتعلق بطابع العاطفة المعبّر عنها، والحالة الخاصة التي للنفس، ودرجة الوجدان وجِدّته، والتحركات، والوثبات، والجذبات، والانحرافات الوجدانية أو سكون الفكر والتأمل المتواصل ببطء ـ هذه كلها تزوّد بالقواعد الشديدة التنوع للسير الباطن وتسلسل الأفكار. ويسبب هذه الأمور وهذه التغيرات والتقلبات فإنه لا يوجد إلا عدد قليل من المبادىء العامة والقواعد الثابتة. ونقتصر على إبراز التمييزات التالية:

١ ـ كما أننا وجدنا في الملحمة عدة أنواع تقترب من اللهجة الغنائية، فكذلك نجد بالمثل أن الشعر الغنائي يمكن أن يتخذ كموضوع وشكل، حادثاً ملحمياً من حيث المضمون والطابع الخارجي. ويندرج في هذا هنا الأناشيد البطولية، والرومانثات romances والبلاّدات Ballades. إن شكل المجموع، في هذه الأنواع، هو شكل الحكاية، إذ يروي فيها ابتداء وتطور موقف وحادث، وتغير

مصير أمّة. لكن، من ناحية أخرى، تبقى اللهجة الأساسية غنائية تماماً. وذلك لأنه ليس وصف ورسم الحادث في ذاته، بل على العكس: كيفية التصور والشعور المسرور أو الحزين بالشجاعة أو بالانهيار المنتشر في كل مكان ـ هو الأمر الرئيسي. إن هدف الشاعر هو أن يحدث في نفس السامع مثل هذا التأثير.

٢ ـ لكن العنصر الشخصي للشعر الغنائي يتجلى أوضح حين يتبدى للشاعر ظرف أو موقف واقعي، يتيح له الفرصة لتنمية أفكاره. وهذا هو ما يحدث فيما يسمى باسم «شعر المناسبات». فمثلاً كلّينوس[(١)] Callinus وتورتايوس Tyrtéc نظما ايلجياتهم الحربية بمناسبات محددة واقعية.

لقد استلهما هذه المناسبة، وأشركا الشعب في حماستهما. ومع ذلك فإن فرديتهما الخاصة لا تظهر إلاّ قليلاً. وفي قصائد بندارس Pindare نجد ـ على عكس ذلك ـ أن الألعاب والمنتصرين، وعلاقاتهم الخاصة، ليست إلاّ مناسبة قريبة. وهذه أظهر في كثير من أودات Odes هوراس. ففيها ليس الموضوع مناسبة فقط، بل نحن نشاهد فيها تلك النية وذلك الفكر اللذين يمكن صياغتهما على النحو التالي: «أنا، الرجل العبقري، الشاعر الشهير، أريد أن أنظم قصيدة من الشعر في هذا الموضوع». وفي الزمان الحالي نشاهد أن جيته Goethe ذو وَلَع واضح بهذا النوع من الشعر، وذلك لأن كل واقعة في الحياة صارت بالنسبة إليه موضوعاً شعرياً. وهنا نسوق الملاحظات التالية:

١ ـ إن العمل الغنائي ينبغي أن يبقى متحرّراً من الظروف والمناسبات الخارجية والدوافع التي تنطوي عليها. ذلك أنه من الجوهريّ ألاّ يستخدمها الشاعر إلاّ كمناسبة وفرصة للكشف عن ذاته هو، وللتعبير عن عواطفه هو، وعن سروره وكيفية رؤيته أو فهمه للحياة. والشرط الرئيسي يقوم إذن في التمثل الكامل للموضوع المعطى واقتنائه لنفسه. إذ الشاعر الغنائي الحقيقي يعيش في داخل نفسه؛ وهو يتصور العلاقات بين الأشياء وفقاً لشخصيته الفردية الشاعرة. ولهذا فإنه

(١) كلينوس: شاعر يوناني عاش في أفسوس في منتصف القرن السابع ق.م. وربما كان أقدم الشعراء الايلجيائيين اليونان. ولم يبق لنا من شعره إلا أربع شذرات من ايلجيات حربية ـ وتورتايس شاعر يوناني عاش في القرن السابع ق.م. أيضاً وقد أعاره الأثينيون إلى أسبرطة. وقد نظم أناشيد في كيفية الهجوم على الأعداء.

مع قرنه أفكاره بوقائع العالم الواقعي ومواقفه وتعقيداته ومصائره، فإنه - يتبيّن - بالطريقة التي يعرضها بها - أن الحركة الحرّة لعواطفه وأفكاره هي الموضوع الرئيسي وهكذا فإنه حين دُعِي پندارس إلى التغني بنصره في ألعاب يونان، فإنه تصرف في موضوعه بقدرة جعلت عمله يبدو الهاماً حرّاً لعبقريته أكثر من أن يبدو نشيداً في مدح منتصر في الألعاب.

٢ - أما فيما يتصل بكيفية عرض قصيدة المناسبات، فلا شك أن المادة والطابع العام والتنظيم الباطن يمكن أن تستمد من الحادث المتخذ موضوعاً، لأن الشاعر قد أراد استلهامه. واكتفى هنا بذكر «نشيد الناقوس» نظم شلر كمثل واضح على ذلك وإن كان على الحد الأقصى لهذا النوع من الشعر. إن اللحظات المتوالية في عملية صبّ الناقوس تعيّن وجهات سير القصيدة كلها، ويناظر هذا التدرج سير الحركة الغنائية للفكرة وكذلك التأملات المختلفة عن الحياة وسائر الأوصاف الخاصة بمصير الإنسان.

٣ - لكن ما يهب الوحدة الغنائية ليس هو المناسبة نفسها، بل الحركة الباطنة لنفس الشاعر وطريقته في التصور، لأن هذا الاستعداد الشخصي أو الفكرة العامة التي ليست المناسبة إلاّ المنية لها - هو الذي يحدد ليس فقط اللون الشامل، بل وأيضاً دائرة الأفكار الجزئية المطلوب تنميتها، وكيفية العَرْض، والارتباط بين الأجزاء، وفي نفس الوقت خطة القصيدة وترسيخها. فمثلاً بندارس قد وجد في ظرف حياة المنتصرين الذين تغنى بهم - النواة الواقعية لتنظيم موضوعه وتطويره. ومع ذلك فإننا إذا فحصنا عن كل نشيد جزئي، فإننا نجد دائماً أن وجهات نظر أخرى، وعاطفة عامة أخرى وفكرة معينة والتعزية والإرشاد الخ هي التي يبرزها الشاعر وهي التي تحدد سعة القطعة، واختيار الظروف التي يذكرها، وتلك التي عليه أن يهملها، أو أن ينميها، وكذلك الانطباعات والانتقادات التي ينبغي أن يلجأ إليها من أجل أحداث التأثير الغنائي المنشود.

٤ - ومع ذلك فإن الشاعر الغنائي ليس في حاجة إلى أن يجد نَفسه في الأحداث الخارجية التي يرويها بطريقة حافلة بالعاطفة، أو في المناسبات والظروف الواقعية التي تنبهه وتلهمه - لأنه هو بذاته عالم بأسره، بحيث يستطيع أن يجد في ذاته هو المبدأ والدافع لإلهامه؛ وتبعاً لذلك يستطيع أن يحبس نفسه في المواقف الباطنة، وفي الأحداث والوجدانات التي يحفل بها قلبه أو عقله. إن الإنسان هاهنا

في طبيعته الباطنة، يصير هو نفسه عملاً فنياً؛ بينما بالنسبة إلى الشاعر الملحمي الموضوع هو البطل الأجنبي وأفعاله ومغامراته.

جـ - وبقي علينا أن نتحدث عن نقطة ثالثة خاصة بالطابع العام للشعر الغنائي. وهذه النقطة هي درجات تطور الفكر والثقافة العقلية اللذين تنتسب إليهما النتاجات الخاصة بهذا النوع من الشعر.

من هذه الناحية يتعارض الشعر الغنائي مع الشعر الملحمي. فإن أزهى عصور الشعر الملحمي هو العصر الذي فيه المجتمع لا يزال في طور البداءة وقلة التطور؛ أما الشعر الغنائي فأنسب العصور له هو العصر الذي فيه الروابط الاجتماعية قد اتخذت شكلاً ثابتاً ونظّمت تنظيماً كاملاً. هناك فقط ينطوي الإنسان على نفسه في مواجهة العالم الخارجي وينفصل عنه ابتغاء حشد خاطره في داخله وخلق مجموع من العواطف والأفكار المستقلة.

لكنه ينبغي ألا نفهم من هذا أن على الشاعر الغنائي أن ينفصل عن مصالح وأفكار أمته كيلا يعتمد إلاّ على نفسه. فهيهات هيهات! ذلك أنه في هذا الاستقلال المجرد لن يبقى له ما يستخدمه كأساس ومضمون لأعماله الشعرية، إلاّ شيء من الوجدان العارض الخاص، ونزاء الشهوات والهوى. وهذا سيؤدي إلى التصورات الزائفة لروح تعذب نفسها من أجل الوصول إلى أصالة شاذة. إن الشعر الغنائي - شأنه شأن كل شعر بالمعنى الحقيقي - يجب عليه أن يعبّر عن العواطف الحقيقية للقلب الإنساني. لكن مهما تكن الموضوعات التي يعالجها صلبة وجوهرية، فإن عليها - كيما تصير غنائية - أن يشعر بها، وتتخيل أو يفكر فيها بطريقة ذاتية أو شخصية. ثم إن الأمر ليس فقط التعبير عن عواطف النفس باتخاذ أية أفكار يلقاها الشاعر، بل عليه أن يخلق تعبيراً فنياً عن العاطفة الشعرية، مختلفاً عن التعبير العادي. وتبعاً لذلك، وبسبب أنه بدلاً من أن تبقى روح الشاعر مركزة في داخل ذاتها، ينبغي عليها أن تتفتح لانطباعات أكثر تنوعاً ولأفكار أكثر اتساعاً، وذلك بسبب وعيه بالعاطفة الشعرية وسط عالم مطبوع بطابع نثري مبتذل؛ ولهذا يتطلب الشعر الغنائيُ أيضاً الآن ثقافة عقلية تفيد الفن. وهذه الثقافة العقلية ينبغي أن تبدو أنها من ثمار التربية والعمل المستقل لقريحة شخصية متمرسّة ومكتملة. وتلك هي الدواعي التي من أجلها ينبغي على الشعر الغنائي ألا يظل مقصوراً على عصور معينة في التطور العقلي لشعبٍ من الشعوب. إنه يمكنه أن يزدهر في أشد الصور

اختلافاً، خصوصً في الأزمنة الحديثة، حيث كل فرد ينسب إلى نفسه الحق في أن تكون له طريقته الخاصة الشخصية في أن يرى وأن يَشْعُر.

ويمكن أن نميز الدرجات التالية في تقدم الثقافة العقلية فيما يختص بالشعر الغنائي:

١ ـ الدرجة الأولى هي التي تناظر الشعر الشعبي: إن الشعر الشعبي مرآة صادقة تتجلى فيه الملامح الخاصة بروح كل أمة. ولهذا فإن في عصرنا الحاضر، بعد أن أثيرت المصلحة الكلية، لم يكفّ الناس عن جمع الأغاني الشعبية من كل نوع، ابتغاء معرفة أصالة كل الشعوب، والاستمتاع بها ومحاكاتها. وهردر قد فعل الكثير جداً في هذا المجال، وجيته هو الآخر في محاكياته الحرّة قد استطاع بمهارة فائقة أن يطلعنا على نتاجات كثيرة من هذا النوع. بيد أن المرء لا يستطيع أن يفهم فهماً كاملاً إلاّ أغاني أمّته هو. ومهما حسبنا أنفسنا ـ نحن الألمان ـ قادرين على النفوذ في روح الأعمال الشعرية الأجنبية، فإن الأصوات الأخيرة لتلك الموسيقى القومية لا تصل إلينا. ولكي نستطيع أن نتذوق معناها الأصيل، فلا بد لنا أن نحدث فيها بعض التعديل. بيد أن جيته استطاع أن يحاكي، على نحو بديع جميل، الأناشيد الشعبية للأمم الأخرى، إلى درجة أن أصالة هذه الأشعار بقيت محفوظة سليمة، كما نجد ذلك في مراثي النساء في قصيدة «حسن آغا».

٢ ـ ولما كان الطابع العام للشعر الغنائي هو التعبير الشامل عن عواطف النفس، فإنه لا يستطيع الاقتصار على طريقة التعبير ولا على الفكر الموجود في الأغاني الشعبية، ولا أن يقنع بالأشعار المتأخرة التي نظمت تقليداً لتلك الأناشيد وبنفس النغمة. ومن الضروري، من ناحية أخرى، أن تتخلص النفس المتركزة في ذاتها ـ من ذلك المركز وذلك العيان المباشر وأن تصل إلى تأمل ذاتها بحرّية. ومن ناحية أخرى ينبغي على الشعر الغنائي وهو ينمو ويتطور أن يقدم عالماً ثرياً بالأفكار والوجدانات، والمواقف، والصراعات، وأن يكون مرآة كاملة لكل ما يستطيع القلب الإنساني أن يحتوي في داخل نفسه، وأن يعبّر الشاعر عن هذا كله كما لو كان من خلق روحه هو. وذلك لأن مجموع الشعر الغنائي يجب أن يعبّر شعرياً عن الحياة الباطنة في كل شمولها، بقدر ما يمكن هذه أن تدخل في الشعر؛ فهو ينتسب إذن إلى كل درجات تطور الروح (أو العقل). وهذا الوعي الحرّ بالذات تنتج عنه حرية الفن، الذي يعرف ذاته. إن النشيد الشعبي يُتَغنى به تلقائياً؛ إنه

بمثابة صيحة الطبيعة، صيحتها التي تنطلق من القلب. أما الفن الحر فعلى العكس من ذلك: إنه يعي ذاته؛ إنه يفترض أن الفنان يعرف ويريد ما ينتجه. ولهذا فإنه في حاجة إلى ثقافة سابقة وإلى مهارة في التنفيذ الممارس حتى الكمال.

٣ ـ ونستطيع أخيراً أن نميّز درجة ثالثة تختلف عن الدرجتين السالفتي الذكر: ذلك أنه يوجد شكل من الشعر مقامه فوق الخيال والعيان، لأنه يستطيع أن يكشف أفكاره للوعي الحرّ في عموم أكبر وفي تسلسل ضروري. وأقصد بذلك: الشعر الفلسفي. بيد أن هذا اللون من الشعر محكوم عليه بأن يكون مجرّداً؛ إنه مضطر إلى النمو في مجال الفكر المحض، والعموم المثالي. ويمكن الشاعر حينئذ أن يجد نفسه مدفوعاً إلى التعبير عن مضمون ونتائج الفكر الفلسفي بطريقة حيّة، بشكل يحييه الخيال وتنفذ فيه العاطفة؛ إنه يسعى حينئذ إلى تصور وانتاج تصوير لأفكاره الذاتية ولروحه كلها.

ـ ٢ ـ

الخصائص الجزئية للشعر الغنائي

بعد أن بيّنا الطابع العام للشعر الغنائي، علينا أن نعرض الخصائص الجزئية التي يتميز بها، وذلك في النقاط التالية:

أ ـ من هو الشاعر الغنائي؛

ب ـ ما هي القصيدة الغنائية؛

حـ ـ ما هي أنواع الشعر الغنائي؛

أ ـ الشاعر الغنائي:

إن الشاعر الغنائي هو المركز والأساس الحقيقي للشعر الغنائي؛ لكنه ليس له مع ذلك أن يقدم نفسه في مواقف درامية. إن دوره وعمله يقتصران على إعطاء ما يشعر به لغةً تعرض المعنى الأعمق ـ مهما يكن الموضوع ـ لهذا الموضوع، وينشد أن يثير نفس المشاعر والانطباعات في روح السامع.

وعلى الرغم من أن هذا التعبير الخارجي يتوجه إلى سامع، فإنه يمكن أن يكون مجرد انبعاث للسرور أو للألم الذي ينشد العزاء والسلوى في النشيد.

ويمكن أيضاً أن يصدر عن حاجة عميقة إلى عدم الاحتفاظ لنفسه بالعواطف الكبيرة التي للنفس وللأفكار السامية؛ ذلك لأن من يستطيع أن يغنّي وأن يكون شاعراً فإن تلك أيضاً هي مهمته وعليه أن يتغنّى[1]. لكن هذا لا يستبعد وجود ظروف خارجية ودعوة صريحة إلى الإنشاد ـ لكن الشاعر الغنائي الكبير، في مثل هذه الحالة، سرعان ما يتحرر من موضوعه ويعبّر عن نفسه هو. فمثلاً الشاعر پندار Pindar طلب منه مراراً أن يتغنى بهذا المنتصر أو ذاك في ألعاب يونانية؛ وفي مرات عديدة حصل في مقابل ذلك على أموال. ومع ذلك فإنه وهو الشاعر فقط يضع نفسه محل المنتصر الذي يتغنى بانتصاره، ويمدح الأعمال الجليلة التي قام بها الأجداد، ويذكر الأساطير القيمة، أو يعبّر عن آرائه العميقة في الحياة، والثروات، والقوة، وفي كل ما هو عظيم ويستحق التمجيد بين الناس، ويشيد بالصفات السامية لربّات الفنون، وقبل كل شيء يشيد بمكانة الشاعر. وإذا كان يمجّد في قصائده هذا البطل أو ذاك، فإنه يريغ إلى أن تمجده هو الأجيال القادمة. وهذه العظمة الشخصية التي تسمو هذه السموّ هي التي تصنع نبل الشاعر الغنائي. أما هوميروس في ملاحمه فإنه قد ضُحِّي به كشخص لدرجة أن الناس ذهبوا اليوم إلى المجادلة في وجوده بينما أبطاله استمروا ينعمون بالخلود. أما أبطال پندار، فعلى العكس من ذلك فقد بقوا أسماءً خاوية لكنه هو، الذي تغنى بنفسه وأضفى عليهم مجده، قد بقي خالداً بوصفه شاعراً. والشهرة التي ربما نالوها ما هي إلاّ ذيل لشهرة الشاعر الغنائي الذي أشاد بهم.

وصفة أخرى يتميز بها الشاعر اليوناني هي أنه في مجموع أشعاره يتمثل وجوده كله، على الأقل بفضل الانطباعات التي تأثر بها. ذلك لأن ثم حاجة تدفعه إلى أن يعبر في قصائده عن كل ما يختلج شعرياً في نفسه وفي فكره. وفي هذا الشأن ينبغي أن نذكر خصوصاً جيته، لأنه في كل الظروف المختلفة الغنية في حياته المديدة لم يتوقف عن قول الشعر. ومن هذه الناحية أيضاً ينبغي أن يعدّ واحداً من أعظم الناس الذين ظهروا حتى الآن. ومن النادر أن يكون قد وجدت روح قادرة إلى هذا الحد على الاهتمام بكل شيء، والإسهام في كل عمل. لكن على الرغم من كل هذا النشاط اللامتناهي فإنه عاش دائماً في داخل ذاته. وكل ما أحدث أثراً في نفسه، حوّله هو إلى صورة شعرية.

(١) نحن نستعمل في هذا الفصل كله اللفظ: ينشد، أو يغني ـ بمعنى: أن يقول الشعر.

ب ـ القصيدة الغنائية:

في هذا الشأن نشير إلى النقط التالية:

١ ـ وحدة القصيدة الغنائية؛

٢ ـ طبيعة تنميتها؛

٣ ـ الجانب الخارجي لوزن الشعر وطريقة العرض.

١ ـ وفيما يتصل بوحدة القصيدة الغنائية فإن روح الشاعر هي التي يجب أن تعدّ المبدأ الحقيقي لوحدة القصيدة الغنائية. بيد أن الروح هي في ذاتها مجرد وحدة مجردة تماماً؛ إنها الجوهر البسيط للشخص؛ أو هي لا تمثل إلاّ كثرة من الأفكار والعواطف والانطباعات، والتي يقوم ارتباطها في وحدة «الأنا» وهويته، الأنا الذي يحملها ويحتويها وكأنه مجرد إناء لها. ولكي يكون للقصيدة الغنائية مركز وحدة حقيقي، فلا بد إذن من موقف معيّن للنفس. وبعد ذلك يجب على الشاعر أن يتجسد هذا الموقف وأن يحس نفسه فيه. وبهذا فقط يصير الفكر كلاً محدّداً في ذاته.

٢ ـ وفيما يتصل بنمو القصيدة الغنائية، لا يوجد إلاّ القليل من الأشياء التي يمكن قولها بطريقة دقيقة ونجتزىء بأن نقول إن سير الملحمة بطيء بطبعه. لأن الملحمة تمتد وتتفرع في كل الاتجاهات، لأن الشاعر في الملحمة يستغرق نفسه في الفعل الذي يجري بنفسه بطريقة مستقلة. أما في القصيدة الغنائية فالأمر على العكس: إن العاطفة والتأمل هما اللذان يجتذبان إليهما العالم الخارجي ويبثان فيه الحياة. والعالم الخارجي لا يُتصوَّر ولا يمثل إلاّ بمقدار ما ينعكس في النفس ويصير أمراً باطناً. ومن ناحية أخرى، فإنه في مقابل الاتساع الملحمي، فإن مبدأ الشعر الغنائي هو التركيز: إن عليه أن يعمل على إحداث تأثيره بواسطة العمق الباطن للتعبير، لا باتساع الأوصاف، أو العرض الموسّع المنمّي.

جـ ـ أنواع الشعر الغنائي:

يميّز هيجل الأنواع التالية:

١ ـ الابتهالات، الدثرمبوس، أغاني القتال والنصر، المزامير والابتهال hymnes عند اليونانيين والرومان: نشيد أو قصيدة منظومة على شرف إله أو بطل،

من الغالب تدرج في اللتورجيا (الطقوس). ومثاله: الابتهال إلى أبولون، إلى كيرس Céres، إلى ڤينوس، إلى زيوس. وهناك ابتهالات أورفية على شرف أورفيوس. ونجدها أيضاً عند الهنود، إذ تذكر الريح - ڤيدا أنواعاً من الابتهالات - وفي التقاليد المسيحية: الابتهال قصيدة أو نشيد يمجد مجداً لله، وهو عنصر في القداس الإلهي. ومن أمثاله: ابتهال القديس أمبروسيوس، وفورتونا Fortunat، وهيليو الذي من بواتييه؛ وثم قسم في أناشيد الصباح والمساء. ثم توسع معنى الابتهال فصار يطلق أيضاً في المجال الدنيوي على النشيد أو القصيدة الغنائية. التي تتغنى بعاطفة، أو حادث أو شيء: ابتهال غرام، ابتهال آلام، ابتهال اعتراف بالجميل.

والدثرمبوس dithyrambe يطلق عند اليونان على قصيدة غنائية على شرف ديونوسوس، إله الخمر. وكانت في الأصل يرتجلها الشادون وهم في حالة السكر الهادىء، ويغنيها جوقة من الناس المتدثرين بدثار الساتور. ويتميز الدثرمبوس بالحماسة الغنائية والنشوة المفرطة والعنف والاضطراب. ثم توسع في معناه فأطلق على القصيدة الغنائية التي تعبّر عن الحماسة.

وأغاني القتال والنصر Päans كانت في الأصل أغاني تنشد لأپولو، ثم صارت تطلق على كل الأغاني الخاصة بالقتال أو بالانتصار.

والمزامير تطلق أساساً على المزامير المنسوبة إلى داود في «الكتاب المقدس».

في هذه الأنواع نجد الشاعر يمحو من شعوره ومن فكره كل فكرة خاصة وشخصيته، ابتغاء أن يستغرق بنفسه في تأمل الله أو الآلهة، الذين تنفذ عظمتهم في كل روحه وأمامهم يلوح أنه ينسى نفسه ويغني. وهذه الأنواع تنمو وتتطور بطرق مختلفة عند الشعوب المختلفة. وحسبي أن أشير هاهنا - هكذا يقول هيجل - إلى الفوارق التالية:

أولاً: إن الشاعر الذي يسمو فوق حدود مواقفه المادية والمعنوية وما يرتبط بها من تصورات، ويتخذ موضوعاً له ما يظهر، له ولأمته أنه الموجود اللامتناهي والمطلق - يستطيع أولاً أن يتصور الألوهية على شكل ايجابي، ثم يمجد بعد ذلك قوتها وعظمتها، وتجعل محسوسةً صورتها كما ترتسم في ذهنه. والمثال على هذا

النوع «الابتهالات» التي نظمها هوميروس: فهذه الأناشيد تحتوي أساساً على مواقف وحكايات أسطورية في مدح الإله الذي نظمت هذه الابتهالات في تمجيده. وهي متصوّرة بشكل رمزي خالص، لكنها نميّت بشكل واضح وجوهري يذكّرنا بالطابع الملحمي.

ثانياً: وعلى نحو مخالفٍ لهذا وأكثر غنائية نجد التحليق الموجود في الدثرمبوس: إنه سموّ الروح الدينية التي هزتها قوة الموضوع والتي انبهرت بروايته فشعرت بأنها عاجزة عن أن تقدم عنه صورة وتمثيلاً محسوساً، فلا تستطيع إذن إلا أن تشطح بالصيحات وألوان التعجب. لقد انتزعت من نفسها، فاستغرقت فوراً في الموجود المطلق وامتلأت بكلّ ماهيته وقوته، فراحت تنشد مدائح وتراتيل فيها تستغرق ذاتها وتجلياتها التي تكشف عن كنوز الإله الذي تؤمن به.

واليونان، في نطاق احتفالاتهم الدينية، لم يبقوا طويلاً في أمثال هذه الشطحات والابتهالات. فما عتموا أن وقفوا هذه السُّبَحات الروحية بأن أوجدوا مواقف وأفعالاً محددة وصوفية. وهذه الامتثالات، الممزوجة بالأغاني، صارت شيئاً فشيئاً هي الشيء المهم. ولما نميت على شكل فعلٍ كامل وحيّ، كوّنت المسرحية، التي أدخلت هذه الأناشيد الغنائية التي يتغنى بها الكورس كجزء منها لا يتجزأ.

أما السموّ والشكوى وصرخة النفس نحو الموجود الوحيد الذي هو الغاية العليا للفكر، والينبوع الحقيقي لكل قوة ولكل حقيقة ولكل مجد ولكل عظمة ـ فنجدها ـ كصفة عامة ـ في كثير من المزامير السامية في «العهد القديم» (من الكتاب المقدس). فمثلاً نجد المزمور رقم ٣٣ يقول: «أيها العادلون، سبّحوا الرب؛ إن تسبيحه هو من شأن العادلين. اشكروا الربّ بالعزف على الهارب، وتغنوا بمدائحه على البسالتريون ذي العشرة أوتار. أنشدوا على شرفه أنشودة جديدة. وأجمعوا عزفِ الآلات إلى الأصوات، لأن كلمة الرب كلمة صدق. وما يعبر به أكبر إنه يجب الاستقامة والعدل. والأرض مملوءة بنعم الرب. والسماء خُلِقت بكلمة منه، ونفخة من فمه أوجدت النجوم». كذلك يقول المزمور رقم ٢٩: «انسبوا إلى الرب، الله القوي، انسبوا إلى السيّد الأعلى ـ الشرف والقدرة. رددوا للربّ مجدَ اسمه. اعبدوا الربّ في زينات مقدّسة. إن صوت الربّ ينتشر على المياه. الله يُسْمِع صوت رَعْده؛ الرب يُرْعِد على المياه العظيمة. صوت الربّ يتردد بقوة؛

صوت الرب يدوي بعظمة؛ صوت الرب يكسر أشجار الأرز، ويُطير شذرات أرزّ لبنان. إن صوته يجعل جبل لبنان يتواثب مثل ثور شاب، وسيريون يقفز مثل أبي قرن شاب. إن صوت الرب يدمّر كل شيء يمر به، كأنه الشعلة. صوت الرب يزعزع الفَلَوات، الخ».

ومثل هذا التحليق أو السموّ الغنائي يفترض فكرةً انطلقت خارج ذاتها أولى من أن تكون امتصت في موضوع عيني، كما يدركه الخيال ويتأمله في رضا هادىء. إن الشاعر يسمو إلى حماسة غير محددة، ويسعى أن يكشف للروح وللنفس عما لا يستطيع الكلام أن يعبّر عنه. وبسبب غموض الفكر هذا، فإن الخيال لا يستطيع أن يمتثل الموضوع غير الميسور للحواس في جماله الساجي، وأن يتذوق التعبير عنه في أعمال فنّية. إن الروح، بدلاً من أن تتأمل العالم بعين ساجية، تتمثل الموجودات الخارجية في مجموعها، دون انتظام ولا قوانين ثابتة.

والأنبياء في «العهد القديم» من «الكتاب المقدس» يثورون ضد خطايا الشعب اليهودي بلهجة ملؤها الألم. وشكاياتهم عن موقف هذا الشعب وعن بعده عن الله، وعن سقوطه، والحميّة السامية لغيرتهم ولغبطتهم القومية ـ يجعلهم يقتربون من النوع الوعظي.

لكن في العصور المتأخرة نجد أن الحرارة المصطنعة للتقليد، إذا ما قورنت بنار هذه القضية المقدسة، تبدو باردة جامدة. فمثلاً كثير من أناشيد كلويستوك Klopstock التي ألفها على شكل ابتهالات ومزامير، لا ينقذها عمق الأفكار ولا الإنماء الهادىء لموضوعات دينية. إن ما يتجلى فيها هو أساساً محاولة التسامي نحو اللانهائي. لكنها ـ بحسب فكر النزعة العقلية الحديثة لا تفلح إلا في إبراز عدم التناسب بين القوة غير القابلة للفهم والفطنة والجلال الذي لله وبين المعجز الفاضح عند الذكاء المحدود للشاعر.

٢ ـ وفي المرتبة الثانية تقوم أنواع الشعر الغنائي التي تسمى باسم عام هو[١] Ode، بالمعنى الحديث لهذا اللفظ. فعلى خلاف المرتبة السالفة الذكر تتجلى هاهنا

---

(١) قصيدة يقصد بها إلى الغناء أو المصاحبة بموسيقى، هذا في الأدب القديم. أما في الحديث فهي قصيدة مؤلفة من عدة تقطيعات متساوية في الوزن، وتتناول موضوعات مهمة أو عواطف باطنة، الخ.

الشخصية التي تبدو أنها الجانب الرئيسي، وتتبدى على نحوين:

الأول: إن الشاعر في هذا الشكل الجديد من الشعر الغنائي، يختار لنفسه - كما في الفقرة السابقة - موضوعاً مهماً في ذاته: مجد الآلهة وتسبيحهم، ومجد الأبطال والأمراء ومدحهم؛ والحب، والجمال، والفن، والصداقة، الخ. وتبدو نفسه ممتلئة بموضوعها إلى درجة أنها في حماستها تبدو وقد تغلّبت عليها قوتها هي وحدها. فإن تم ذلك على نحو كامل، فإن هذا الموضوع يمكن حينئذ أن يرتسم وينْمُو، بطريقة موضوعية ومستقلة على شكل صورة مجسّمة أو ملحمية. لكن إذا حدث العكس وكان على الشاعر أن يعبّر عن شخصه هو وعظمته هو، وإذا صار سيّد الموضوع وحوّله تحويلاً عميقاً، وإذا تجلّى فيه وقطع مجرى نموه بأن مزجه بعواطفه الخاصة به وتأملاته هو، ووضحّه بتصوراته هو، وبهذا يكون قد غلّب وحيه هو، وإن كان متمكناً من الموضوع - ففي هذه الحالة نكون أمام جانبين مختلفين تماماً: فمن ناحية نشاهد القوة الجارفة للموضوع، ومن ناحية أخرى نجد حرية الشاعر الذي يجاهد ضد هذا الموضوع ويسعى للتغلّب عليه. وهذا المجهود الباطن وهذا النضال هما اللذان يجعلان من الضروري تحليق وجسارة اللغة والصور، والاضطرب الظاهر في التركيب الباطن للقصيدة وسيرها غير المنتظم، والانحرافات والمناقص، والانفعالات الفجائية، الخ. والشاعر يكشف عن سموّ عبقريته بالتفوق الذي به يظل قادراً على حلّ هذا الاختلاف في كمال فنّي، وإبداع كُلٍّ مليء بالوحدة، من شأنه أن يرفعه فوق عظمة موضوعه، لأنه من إبداعه.

ومن هذا النوع من الشعر الغنائي نجد «أودات» بندارس. إن النفخة المنتصرة التي يتخللها تتجلى أيضاً في الايقاع، فهو حيّ متنوع وملتزم لوزن ثابت في وقت معاً. وعلى عكس ذلك نجد هوراس في المواضع التي يريد فيها أن يسمو فإنه هادىء جداً وخاوٍ. وبراعته في المحاكاة تسعى في غير طائل إلى إخفاء نظم كل ما فيه محسوب. وكذلك نجد أن إلهام كلوبستوك في «أوداته» ليس دائماً جيِّد الصنعة. إنه مصطنع، وإن كان الكثير من «أوداته» مملوءة بعواطف صادقة ومكانة رفيعة، وقوة رجولية في التعبير.

الثاني: الشاعر ليس في حاجة إلى أن يكون جوهرياً ومهماً بذاته. إن الشاعر ذاته، مع فرديته، له أهميته بحيث أنه يهب الموضوعات التافهة المكانة الرفيعة، والنبالة أو التشويق السامي، وذلك لمجرد أنه جعل منها موضوعاً لأشعاره. ومن

هذا النوع كثير من «أودات» هوراس، وكلوبستوك وغيرهما، فإنها في هذه المرتبة. فهاهنا ليست أهمية الموضوع الذي يصارعه الشاعر هي التي تشوقنا؛ بل الأمر بالعكس، إنه يسمو بما هو تافه، وبالظروف الخارجية، وبالأحداث الصغيرة في الحياة - يسمو بها إلى العلو الذي فيه يستشعر نفسه ويمثل نفسه.

٣ - الأغنية:

هذا النوع هو من التنوع بحيث يتعذر إجراء تصنيف دقيق له. ومع ذلك نستطيع أن نميز فيه الأنواع التالية:

أولاً: الأغنية بالمعنى الدقيق، وهي التي قصد منها أن تُغَنَّى لنفسها أو في جماعة، أو يزمزّم بها. وهذا النوع لا يحتاج إلى أفكار كثيرة، ولا إلى عظمة وسموّ في الموضوع. بل الأمر على العكس: فالمكانة الرفيعة، والنبالة وجِدّية الفكر ما هي إلاّ عوائق تحول دون الاستمتاع بها مباشرة.

وتتميز الأغنية عن الأنواع التي أوردناها من قبل: من حيث الشكل، والوزن، والصفة، والصور، الخ. إنها تنطلق من عاطفة معينة، لكنها لا تمضي من موضوع إلى آخر - مثل «الآود» - في اضطراب الحماسة؛ بل هي تتوقف، بوجه عام، عند موضوع واحد، سواء أكان موقفاً جزئياً خاصاً أم إظهاراً محدداً للسرور أو للحزن، من شأنه أن يؤثر فينا.

والأغنية تولد وتموت وتولد من جديد وهكذا باستمرار. إنها حقل من الأزهار يتجدد كل عام. وعند الشعوب المقهورة، المنفصلة عن كل تقدم، والتي لا تعرف هذا المرح المتجدد دائماً عند الشاعر - تحتفظ بالأغاني القديمة بل وبأقدمها[1].

ثانياً: السوناتات، والسداسيات، والايلجيات، والمُرْسلات. وهذه الأنواع تخرج عن دائرة الأغنية كما أتينا على ذكرها. ذلك لأن الطابع المباشر للعاطفة وللتعبير يخلي المكان هنا للتأمل والتفكير الذي يدرك الأوجه المختلفة للأشياء

(١) السوناتة: مقطوعة من ١٤ بيتا من نفس الوزن، وتتألف من رباعيتين لهما نفس القوافي وتتبعهما ثلاثيتان. الايلجيا: في العصر القديم: قصيدة من البحر السداسي فالخماسي على التبادل وتعبر عن الحزن للموت أو الآلام في الغرام.

ويشمل الإدراكات الفردية وتجارب القلب من وجهة نظر عامة. والمعارف والعلوم والتعليم بوجه عام يمكن أن يجد هاهنا مجالات لها. والايطاليون، خصوصاً، قد قدموا في سوناتاتهم وسداسياتهم مثلاً رائعاً على التحليل الدقيق للعاطفة فالشاعر، في موقف ما، لا يقتصر على وصف أحوال النفس، والزفرات، والآلام، والشهوات أو إدراكات الموضوعات الخارجية بتركيز باطني - بل يتحرك بخفة ورشاقة في اتجاهات متعددة، ويلقي بهدوء نظرة على الأشياء، والتاريخ والماضي والحاضر، ومع ذلك ينطوي دائماً على ذاته، ويحدّ نفسه ويضبطها. وهذه الطريقة لا تقدم البساطة الموجودة في الأغنية، ولا السموُّ الموجود في «الأود». أما الايلجيا فإنها ـ على العكس من ذلك ـ تستطيع أن تحتفظ بطابع أكثر ملحميةً، وذلك في تأملاتها وأمثالها ووصفها للعواطف.

ثالثاً: وثم مرتبة تجلّي طابعها حديثاً عند الألمان بأروع صورة عند الشاعر شِلَر. ذلك أن معظم أشعاره الغنائية ـ مثل: «الاستسلام»، «المثل الأعلى»، «أمبراطورية الظلال»، «الفنّان»، «المثل الأعلى والحياة» ـ ليست «أودات» أو تراتيل، أو مرسلات، أو سوناتات أو ايلجيات بالمعنى القديم؛ بل هي، على العكس من ذلك، تكشف عن طابع مختلف تماماً عن طابع هذه الأنواع من الشعر الغنائي. إن ما تعبّر عنه هو خصوصاً الفكرة العظيمة التي هي الأساس في موضوعها. ومع ذلك فإن الشاعر لا يظهر عليه أنه مدفوع بحركة ديثرمبية، ولا أنه، في إلهامه، يتصارع مع عظمة موضوعه. بل هو يبقى سيّد هذا الموضوع، وينمّيه من كل أوجهه، بقوة تأمّله الشعري؛ وبحساسية مليئة بالتحليق وبسعة في النظر رائعة، وقوةٍ في اللغة والصور جذّابة، فإنه يُعَبِّر عنه بأسلوب حافل بالفخامة والانسجام. وفي إيقاع وبقوافٍ هي في الغالب بسيطة جداً ولكنها ذات وقع نفسي كبير.

وهذه الأفكار الكبيرة والاهتمامات العميقة التي كرّس لها كل حياته تظهر، نتيجة لذلك، كأنها المِلْك الأعمق الذي تمتلكه روحه. بيد أنه لا يغنّي بهدوء في داخل نفسه أو في نطاق دائرة من المجتمع، مثل فم جيته الغنيّ بالأغاني. بل هو مغنّ يعرض موضوعاً جديراً في ذاته بأن يتغنّى به ويكوّن جزءاً من مجموعة من الموضوعات المشابهة من بين ما هو أعظم وأسمى. ويمكن أن يقال عن هذه الأغاني ما قاله شلر عن «ناقوسه»:

«فوق المناطق السفلى للأرض، لا بد للناقوس أن يتأرجح في زرقة السماء الصاخبة» منافساً الرعد، ومجاوراً عالم النجوم. يجب أن يكون صوتاً من أعلى، شبيهاً بقطيع النجوم المتلألىء. والتي في مجراها تسبّح الخالق وتقتاد جوقة السنين. وليكرّسْ فَمَه المعدني للأمور الأزلية، الأبدية الجادّة وحدها؛ وليقرعه الزمان ـ في طيرانه السريع ـ بجناحه».

التطور التاريخي للشعر الغنائي

لا تتجلى خصائص الزمان والقومية، وفردانية العبقرية الشخصية في أيّ فن من الفنون بنفس الدرجة كما تتجلى في الشعر الغنائي وبسبب هذا التنوع في الشعر الغنائي، فإننا نجتزىء بتقسيم تطوره إلى الأقسام التي وضعناها من قبل وهي: الرمزي، والكلاسيكي، والرومنتيكي، ويناظرها في الشعر الغنائي: الشعر الغنائي الشرقي، وشعر اليونان والرومان، وشعر الشعوب السلافية والجرمانية أي شعر الأزمنة الحديثة.

١ ـ الشعر الغنائي الشرقي:

إن الطابع الجوهري الذي يميز الشعر الغنائي الشرقي عن الشعر الغنائي الغربي هو أنه ـ بحسب مبدئه العام ـ لا يحمل الروح على الاستقلال وعلى الحرية الفردية، ولا على ذلك التركيز الباطن الذي يحفر في اللامتناهي فيكوّن أعماق العاطفة الرومنتيكية. بل على العكس من ذلك، إذ نجد أن الوعي الشخصي يُسْتَعرض في تأمل الطبيعة، ويعبّر عن نفسه في حالة من الهويّة التامّة معها. ومن ناحية أخرى، فإنه لما لم يجد نقطة ارتكاز راسخة في داخل ذاته، فإنه يمحو ذاته أمام ما يمثل، في الطبيعة وعلامات الحياة الإنسانية، قوة الأشياء وجوهرها. ولهذا نجده، إمّا رغماً عنه وإما بحرّية، يتطلع ـ بالخيال والعاطفة ـ إلى تلك القوة دون أن يستطيع الوصول إليها. أما من حيث الشكل فإنه أقرب إلى الوصف المباشر لهذا التأمل الساذج ـ منه إلى التعبير الشعري عن فكر حرّ. إن الشاعر الشرقي، بدلاً من أن يطلعنا على مشاعره الباطنة لا يكشف إلاّ عن مَحْوه تجاه الموضوعات والمواقف. ومن هذه الناحية فإن الشعر الغنائي الشرقي يحتفظ في الغالب، على عكس الشعر الرومنتيكي خصوصاً، بلهجة أكثر موضوعية. ذلك أن الشعر الشرقي لا يعبّر ـ في الغالب ـ عن الأشياء كما تتجلى في نفسه؛ بل هو بالأحرى يعبّر عنها

كما يشعر هو بنفسه فيها، واهباً إياها حياةً ونفساً مستقلتين. فمثلاً الشاعر الفارسي[١] حافظ الشيرازي يصيح مرة قائلاً:

«أوه! عُـــذْ أي بـــلـــبـــل قـــلـــب حـــافـــظ،

عُـــدّ عـــلـــى عِـــطْـــر ورد الـــلـــذة»

ومن ناحية أخرى نجد أن هذا الشعر الغنائي، في ذلك الموقف الذي فيه النفس متحررة من جزئيتها، يسترسل في انطلاق ساذج، فيه الخيال يسبح بسهولة في المبالغات ولا يستطيع الوصول إلى تعبير إيجابي عن موضوعه لأن هذا الموضوع هو «الموجود» اللانهائي الذي لا يمكن تمثيله في أشكال. ولهذا نجد، بوجه عام، أن الشعر الشرقي، وخصوصاً عند العبرانيين، والعرب، والفُرْس يتسّم بالسموّ الابتهالي. إن خيال الشاعر يحشد بإسرافٍ كلّ عظمة وكلّ قوة وكلّ مجد للخليقة ـ إبتغاء أن يبدّد ذلك البهاء أمام جلالة الله التي لا يمكن التعبير عنها، أو هو لا يكلّ من تعداد كل ما هو ساحر وجميل، ونظم عقد منه ثمين، يضعه بعد ذلك قرباناً للموضوع الذي له وحده قيمة في نظره: السلطانة الحبيبة، والخمر الذي يسكر منه، الخ.

وكأشكال أكثر دقة في التعبير يجد المجاز، والصورة، والتشبيه مكانها الطبيعي في نطاق هذا الشعر. ذلك أن النفس التي لا تشعر بنفسها حرّة في عالمها الباطن، لا تستطيع أن تتجلى في الموضوعات الخارجية إلاّ بأن تتشبه بها بواسطة التشبيهات. وبعد ذلك يحتفظ ما هو عام وجوهري هاهنا بوجودهما المجرد، دون أن يستطيعا الاقتران بشكل محدّد من أجل إنتاج فردية حُرّة؛ لدرجة أن الخيال، الآن أيضاً، لا يستطيع أن يتأمله إلاّ بمقارنته بالظواهر الجزئية في هذا العالم؛ بينما هذه الظواهر ليس لها من قيمة إلاّ كنقطة مقارنة تقرّبها من «الموجود» الذي هو وحده كبير، والذي هو وحده جدير بالمجد والتسبيح. بيد أن هذه المجازات والصور والتشبيهات التي فيها تكاد الروح تحبس نفسها، وهي تنشد تأمل الألوهية ـ ليست هي وحدها التعبير الحقيقي عن العواطف والأشياء نفسها؛ إن ذلك هو فقط التعبير الشخصي الذي اصطنعه الشاعر اصطناعاً. ولهذا فإن ما يُعوز هاهنا العاطفة

---

(١) راجع عن معرفة الألمان بحافظ مقدمة ترجمتنا للديوان الشرقي لجيته.

الغنائية من حيث الحرية الباطنة الحية نجده قد استعيض عنه بالحرية في التعبير. إن الخيال ـ في سذاجة الصور والتشبيهات المطوّلة، بعد أن اجتاز كل الدرجات الوسطى المتنوعة كل التنوع ـ يفيض في تركيبات جديدة ومدهشة، وذلك بجسارة لا يمكن تصورها وبراعة مليئة باللوذعية.

أما الشعوب التي تميزت في الشرق بالشعر الغنائي، فينبغي أن نذكر منها أولاً الصينيين، ثم الهنود، وثالثاً وعلى وجه التخصيص العبرانين، والعرب، والفُرْس.

٢ ـ الشعر الغنائي عند اليونان والرومان:

أما في العصر الثاني الرئيسي، وهو عصر اليونان والرومان، فإن الفردية الكلاسيكية هي التي تكوّن الطابع العام. ووفقاً لهذا المبدأ، فلم يُعَبْر التعبير الغنائي عن عواطف النفس المستغرقة في تأمل الطبيعة، أو المتسامية فوق ذاتها نحو ذلك النداء السامي الموجّه إلى كل المخلوقات والقائل: «على كل من يتنفسّ أن يسبّح الرب» ـ أو التي تصبو ـ عن طريق التحرر من قيود ما هو فانٍ إلى الاتحاد في حِضْن الموجود الواحد الأحد الذي يسري ويُحْيي كل شيء. إن النفس تتحد بحرّية ـ بالموجود الكلي، بوصفه هو الذي يكوّن جوهرها الخاص، وتحمل الشعور بهذا الاتحاد إلى الوعي الشعري.

وإذا كان الشعر الغنائي عند اليونان والرومان يختلف عن الشعر الغنائي عند الشرقيين، فإنه يختلف أيضاً عن الشعر الغنائي في العصر الرومنتيكي. فإنه بدلاً من أن يعتمد التعمق المركّز في التعبير عن العواطف ومواقف النفس، فإنه ينمّيها بحيث تعطى أوضح تعبير عن الوجدان، والفكر والتأملات الباطنة. ولهذا فإنه يحتفظ هو الآخر، حتى يكشف عن الروح الباطنة، بمقدار ما يتيسر ذلك للشعر الغنائي ـ نقول إنه يحتفظ بالنمط التجسيمي للشكل الكلاسيكي. ذلك أن الحقائق العامة التي يعرضها، ونظراته في الحياة وآدابه الحكمية، الخ ليست خالية من الفردانية الحرّة التي للعاطفة الفردية والطريقة المستقلة للتصور. ومن ناحية أخرى، نجده يقلل من استخدام الصور والمجازات ويزيد من التعبير الدقيق المباشر. ومن هنا فإن الشعور الباطن يعبِّر عنه بشكل أكثر عموماً ووضوحاً معاً.

إن الشعر اليوناني يبين في هذا الطابع الأساسي في تطوره الثريّ الأصيل. إذ نجد في المرتبة الأولى ابتهالات hymnes، لا تزال تحتفظ بالطابع الملحمي، وهي

منظومة بوزن الشعر الملحمي، ولا تعبّر عن الطموح الباطن بقدر ما تقدم إلى روحنا ـ على شكل لمحات ثابتة وحسّية ـ صورة تجسيمية للآلهة.

والمرتبة الثانية تتميز، من حيث الوزن، بالوزن الايلجيائي الذي يضيف وزناً حماسياً، والذي ـ بالعودة المنتظمة لهذا التزاوج بين الوزن الحماسي والوزن السُّداسي ـ يبيّن في أقسامه بداية تكوين الاستروفات strophes. ذلك أن الايلجيا، في لهجتها العامة، أكثر غنائية.

وفي المرتبة الثالثة ينمو وزن جديد، هو الايامبو iambo، وهو بحيويته اللاذعة والنافذة يتخذ اتجاهاً أكثر جدّية.

بيد أن الفكر والوجدان الغنائيين حقاً ينموان، للمرة الأولى في الشعر المسمى mélique. ففيه الأوزان أكثر تنوّعاً، والاستروفات أكبر ثراءً، وعناصر المصاحبة الموسيقية أكبر كمالاً، وذلك بفضل الترنيم modulation الذي يضاف إليه. وكل شاعر يصطنع وزناً من المقاطع يتناسب مع طابعه الغنائي: فالشاعرة سافو Sapho تتميز بإلهاماتها العذبة ولكنها مع ذلك متقدة بشعلة وجدانية ومليئة بالتعبير المؤثر؛ والقايوس Alcée يتميز «بأوداته» الوجدانية الجسورة.

والشعر الغنائي في «الكورس» ينمو سواء من حيث الثروة في الأفكار والتأملات، والجسارة في الانتقالات والتركيبات، ومن حيث التمثيل الخارجي إن غناء الكورس يمكن أن يتناوب مع الأصوات الخاصة. ولا تقنع الحركة الباطنة بمجرد الايقاع اللغوي والترنيم modulation الموسيقى؛ بل هي تستنجد بحركات الرقص كعنصر تجسيمي.

أما الشعر اليوناني المتأخر، وهو شعر شعراء الاسكندرية، فهو محاكاة صناعية وجهد للوصول إلى الأناقة والصِحّة في الأسلوب ـ أكثر من أن يمثل تقدّماً مستقلاً. ولقد وصلت به الحال إلى أن تشتت إلى قِطع من النوع اللطيف السارّ؛ وسعى في النوع المسمى ابيجرام épigramme إلى أن يضم، برابطة جديدة من العاطفة والخيال، الأزهار المعروفة من قبل في الفن والحياة، وإلباسها نضارة جديدة بالتأنق في المدح أو في الهجاء.

أما عند الرومان، فإن الشعر الغنائي قد وجد تربة متنوعة في الإنبات، لكنها أقل بكارة وأقل خصوبة. إنه يمثل طابعاً أقل تلقائية وأكثر صناعية؛ إنه لم يَعُدْ إلاّ

متعة من متع النفس. إنه من عمل البراعة المتقاربة في القدرة على التقليد، وهو ثمرة الاعتناء والتذوق، أحرى من أن يكون ثمرة الإلهام النضر والتصور الفنّي الأصيل.

٣ ـ الشعر الغنائي في الأزمنة الحديثة:

لقد كان مصير الشعر الغنائي مثل مصير الشعر الملحمي. لقد دخلت فيه أفكار جديدة وروح جديدة بفضل غزو الأجناس البشرية الجديدة. وهذا هو ما حدث عند الشعوب الجرمانية، والسلافية والإيطالية: إنها حتى في العصر الوثني السابق على المسيحية، لكنها خصوصاً بعد اعتناقها المسيحية، وفي العصر الوسيط وفي القُرُون الأخيرة ـ تقدم تطوراً ثالثاً في الشعر الغنائي، يتناسب مع الطابع العام للفن الرومنتيكي، ويتسم بكثرة التنوع والثراء.

في هذه المرحلة الثالثة اكتسب الشعر الغنائي أهمية غالبة، حتى إن الموضوعات الملحمية هي نفسها صارت تعالج بأسلوب الشعر الغنائي. ومن هنا تولدت أعمال شعرية صارت بحيث لم يعد في وسع المرء أن يعرف إلى أي نوع من أنواع الشعر هي تنتسب. والسبب في ذلك يرجع إلى كون حياة هذه الأمم صارت تصدر كلها عن مبدأ الذاتية.

لقد جنحت عبقريتها المثالية إلى تمثيل ما هو جوهري وموضوعي باعتباره صادراً عن أعماق النفس الفردية. وهذا التركيز في الفكر اكتسب شيئاً فشيئاً المزيد من الوعي بذاته. وهذا المبدأ يتجلى ـ على الشكل الأكمل والأظهر ـ في الأجناس الجرمانية؛ أما الأجناس السلافية فعلى العكس من ذلك: فإن عليها أن تنتزع نفسها من التصوف الشرقي الذي يستغرق نفسه في الموجود الكليّ أو في تأمل الطبيعة. أما الشعوب الايطالية[1] فهي في مرتبة وَسَط. إنها تغطي الولايات التي استولت عليها الأمبراطورية البريطانية؛ وقد وجدت هاهنا بقايا المعارف والحضارة الرومانية. لقد نفذ فيها التأثير الروماني من كل ناحية، فكان عليها أن تتخلى عن جانب من أصالتها.

(١) يقصد بها الشعوب التي انحدرت لغاتها وأنسابها من الشعب الذي كان يسكن أساساً في ايطاليا، أو الجنس اللاتيني. وتشمل: الايطاليين بالمعنى المحدود، والفرنسيين، والأسبان، على وجه التخصيص.

وفيما يتعلق بمضمون هذا الشعر الغنائي، فإنه جُلّ درجات تطور الوجود القومي والفردي التي تعبّر عن نفسها في علاقتها بالدين والحياة الدينية لهذه الشعوب وهذه القرون. والموضوعات تقدّم دائماً ثراءً أكبر بانعكاسها في كثرة مواقف وعواطف النفس الإنسانية. أما فيما يتعلق بالشكل، سواء استلهم الشاعر الأحداث القومية أو غيرها وظواهر الطبيعة والموضوعات التي تحيط به، وسواء انشغل بنفسه وراح ـ بالتأمل ـ يحضر في أعماق النفس التي تنمو مشاعرها ويتقدم فكرها بتقدم الأفكار ـ فإن التركيز الباطن للتعبير يكوّن دائماً الطابع الأساسي. وفي الجزء الخارجي، نجد أن تجسيمية النظم الايقاعي تخلى مكانها لموسيقى الجناس ومختلف تعانقات القوافي وهذه العناصر الجديدة تستخدم تارةً بطريقة بسيطة ودون ادّعاء، وطوراً بصيغة فنية وفيرة باختراع أشكال ذات طابع راسخ؛ ثم إن التنفيذ الخارجي، من ناحية، يكمّل شيئاً فشيئاً المصاحبة الموسيقية الخالصة للغناء الميلودي والآلات.

ويمكن أن نميّز الأقسام التالية في هذه الجماعات الواسعة:

أولاً: نجد الشعر الغنائي للشعوب الجديدة في أصالتها التي لا تزال وثنية؛

ثانياً: النموّ الثريّ للشعر الغنائي في العصر الوسيط المسيحي؛

ثالثاً: الدراسة المتجددة للعصر القديم من ناحية، والمبدأ الحديث للبروتستنت من ناحية أخرى يمارسان تأثيراً عظيماً.

ولا يخوض هيجل في تحديد خصائص كل قسم من هذه الأقسام. بل يجتزىء بالإشارة لشاعر ألماني طبع الشعر الغنائي القومي في العصر الحديث بسموّ لم يقدّره الناس حق قدره. وهذا الشاعر هو كلوبستوك مؤلف «ملحمة المسيح» Messiade. إن كلوبستوك ـ هكذا يقول هيجل ـ هو واحد من بين الرجال العظام الذين افتتحوا العصر الجديد للفن في الأمة الألمانية، وهو شخصية جميلة نبيلة. إنه هو الذي انتزع الشعر ـ بحماسة فياضة وفخار باطن ـ من الثقافة الهائلة التي سادت عصر جوتشد Gottsched الذي محت تفاهته المدّعية ما كان قد بقي بعدُ من سام وجليل في الروح الألمانية. إن كلوبستوك، الذي سَرَتْ فيه قداسة رسالة الشاعر، أعطى لأشعاره شكلاً أكثر رسوخاً وصدقاً؛ وعلى الرغم من خشونته في عدد كبير من المواضع فإنه كان وسيبقى كلاسيكياً. وبعض «الأودات» التي نظمها في شبابه

قد كرّست لصداقة نبيلة كانت بالنسبة إليه أمراً سامياً وراسخاً وجديراً بالتوقير، وكانت موضوع فخر نفسه، ومعبداً لروحه. والبعض الآخر تعبر عن حب مليء بالعمق والحساسية. بيد أن ما يتجلى عند كلوبستوك على وجوه متعددة إنما هو الشعور الوطني.

إن كلوبستوك يبقى عظيماً بشعوره الوطني، وشعوره بالحرية، وبالصداقة، وبالحب، وبصلابة إيمانه البروتستنتي؛ وهو جدير بالتشريف من أجل نبالة روحه ونبالة شعره.

أما شلر وجيته فكانا على العكس من ذلك: إنهما لم يكونا فقط شعراء زمانهم، بل كانوا أيضاً شعراء عالميين كونيين. وخصوصاً أشعار جيته الغنائية هي أعظم وأعمق وأوقع ما نملكه نحن الألمان المحدثين ـ هكذا يقول هيجل. إنها ترجع كلها إليه وإلى شعبه؛ ولما كانت قد نبتَت على أرض الوطن، فإنها تتجاوب تماماً الآن ولا تزال مع النغمة الأساسية في روحنا.



الشعر المسرحي

تمهيد

إن المسرحية، بمضمونها وشكلها، تقدّم جماع أجزاء الفن. ولهذا ينبغي أن تعدّ الدرجة العليا للشعر وللفن بعامة. فلئن كان القول ـ في مقابل سائر المواد الحسية مثل الحجر، والخشب، واللون، والصوت ـ هو العنصر الجدير بالروح للتعبير عن نفسها، فإن الشعر المسرحي هو ـ من بين الأنواع الجزئية للشعر ـ الذي يجمع بين موضوعية الملحمة وبين الطابع الذاتي الذي للشعر الغنائي. إنه يَعْرِض فعلاً تامّاً يتحقق أمام أعيننا، ويبدو في الوقت نفسه أنه صادر عن الوجدانات والإرادة الباطنة للشخصيات التي تحقق هذا الفعل. ثم إن نتيجته تتقرر بواسطة الطبيعة الجوهرية للمقاصد التي تسعى إليها هذه الشخصيات، وخلقهم ومصادماتهم التي انخرطوا فيها. وهذا المزج بين المبدأ الملحمي والمبدأ الغنائي، بواسطة التمثيل المباشر للشخص الإنساني وهو يفعل أمام عيوننا ـ لا يسمح للمسرحية أن تقتصر على وصف الجانب الخارجي، وما هو محلي، والطبيعة المحيطة، والفعل والأحداث ـ على النحو الذي يفعله الشعر الملحمي. بل المسرحية تقتضي ـ كيما يقدم العمل الفني مظهراً حيّاً حقاً ـ التمثيل الكامل على المسرح. ثم إن الفعل نفسه، في مجموعه، من حيث مضمونه وشكله، قابل لنحْوَيْن من التصوّر متعارضين كل التعارض مبدؤهما العام الذي هو أساس المأساوي والهزلي، يقدم الأنواع المختلفة للشعر المسرحي.

وهذه النظرة العامة تمكننا من تحديد المسار التالي لدراستنا هنا:

١ ـ فعلينا أولاً أن ننظر في العمل المسرحي من حيث خصائصه، سواء منها

العامة والخاصة، التي تميّزه من الملحمة ومن الشعر الغنائي.

٢ ـ وعلينا بعد ذلك أن نوجه انتباهنا إلى التمثيل على المسرح والشروط الضرورية له.

٣ ـ وعلينا أخيراً أن نلقي نظرة على مختلف أنواع الشعر المسرحي، وأن نرسم تاريخ تطوره.

ـ ١ ـ

الخصائص العامة للشعر المسرحي

تحت هذا الباب سندرس الموضوعات الثلاثة التالية:

أ ـ المبدأ العام للشعر المسرحي؛

ب ـ الخصائص الجزئية للشعر المسرحي؛

جـ ـ علاقة الشعر المسرحي بالجمهور؛

أ ـ المبدأ العام للشعر المسرحي:

نشأ الشعر المسرحي من الحاجة التي نشعر بها لمشاهدة الأفعال والعلاقات في الحياة الإنسانية ممثّلة أمام عيوننا بواسطة شخصيات تعبّر عن هذه الأفعال بالأقوال. بيد أن الفعل المسرحي لا يقتصر على مجرد تحقيق مغامرة تأخذ مجراها بهدوء؛ بل هو يدور أساساً حول تصادم ونزاع بين الظروف، والوجدانات، والأشخاص، مما يجرّ إلى أفعال وردود أفعال ويتطلب خاتمته. وهكذا فإن ما نشاهده أمام عيوننا هو المشهد المتحرك والمتوالي لصراع حيّ بين شخصيات حيّة تسعى لتحقيق أهداف متعارضة، وسط مواقف حافلة بالعقبات والمخاطر. إنها جهود هذه الشخصيات، وما تكشف عنه أخلاقهم وطبائعهم، وتأثيرهم المتبادل فيما بينهم، وتصميماتهم؛ وإنها النتيجة النهائية لهذا الصراع التي تجعل الهدوء يعقب اضطراب الوجدانات والأفعال الإنسانية.

وأول ملاحظة لنا في هذا الموضوع تتعلق بالزمان الذي ظهر فيه الشعر المسرحي وسيطر على سائر الأنواع الشعرية. فنقول: إن المسرحية هي نتاج

حضارة متقدمة. ذلك أنها تفترض بالضرورة أن تكون قد مضت أيام الملحمة الأوّلية. ويجب كذلك أن يسبقها الشعر الغنائي وإلهامه الشخصي. ذلك أنه لا بد أن تكون قد نمت وتطورت المشاعر الخاصة بغايات ومواقع الإرادة الإنسانية، وأن تكون قد استيقظت وتطورت تماماً تجربة تعقيدات الحياة والمعرفة بالمصائر الإنسانية ـ وهذا لا يمكن أن يحدث إلاّ في العصور المتوسطة أو المتأخرة لنمو حياة شعب من الشعوب. ثم إن المغامرات الكبيرة الأولى أو الأحداث القومية ـ هي بطبيعتها أكثر ملحمية منها مسرحية. ومثالها الحملات الجماعية والبعيدة ـ مثل حرب طروادة، أو الحملات الصليبية، وهجرات الشعوب، والدفاع عن أرض الوطن ضد الغزوات الأجنبية، مثل الحروب ضد الفُرْس. وإنما بعد ذلك بفترة يظهر أولئك الأبطال المتوحدون والمستقلّون الذين يتصورون لأنفسهم هدفاً للفعل، ويحققون مغامرات شخصية.

وملاحظة ثانية تتعلق بالقول بأن المسرحية تجمع بين المبدأ الملحمي والمبدأ الغنائي. فنقول: إن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بتوافر الشروط الثلاثة التالية:

١ ـ إن على المسرحية، شأنها شأن الملحمة، أن تضع تحت عيوننا حادثاً، وواقعة، وفعلاً؛ لكن هذا الحادث، الذي يتخذ مجرى قَدَرِيّاً، يجب في المسرحية أن يتخلص من هذا الطابع الخارجي. وإذ يجب أن تظهر ـ كقاعدة وكمبدأ شخصية معنوية تنجز فعلاً. وأقول: تنجز فعلاً، لأن المسرحية لا تمثل الشعور الباطن بطريقة غنائية في تعارض مع الأحداث الخارجية: بل هي تعرض على المسرح العواطف والوجدانات الباطنة للنفس في تحققها الخارجي. ومن هنا فإن الحادث لا يبدو أنه تولد من ظروف خارجية، بل تولّد من إرادة باطنة ومن خلق الشخصيات، وليس له معنى مسرحي إلاّ بالنسبة إلى غايات ووجدانات شخصية. ومن ناحية أخرى، لا تبقى الشخصية محبوسة في داخل ذاتها في استقلال متوحّد بل هي تجد نفسها ـ بطبيعة الظروف التي يتجلى فيها خُلُقها وإرادتها وكذلك بطبيعة الهدف الفردي الذي تسعى إلى تحقيقه ـ نقول إنها تجد نفسها منجرّة إلى صراع مع شخصيات أخرى؛ ومن هنا فإن الفعل يقدم تعقيدات وتصادمات تؤدي ـ ضد إرادتها وتوقعاتها ـ إلى خاتمة فيها تتجلى الماهية الخاصة والعميقة للغايات والوجدانات والمصائر الإنسانية بعامّة. وهذا المبدأ الجوهري هو أحد أَوْجُه المبدأ الملحمي؛ وهو يتجلى على نمو نشيط حيّ في الشعر المسرحي.

٢ ـ لكن، على الرغم من أن الإنسان المعنوي وطبيعته الباطنة هما مركز التمثيل المسرحي، فإن هذا التمثيل المسرحي لا يستطيع أن يقتصر على مجرد مواقف غنائية، ولا على الرواية المؤثرة للأفعال الماضية، أو وصف المُتَع والأفكار والعواطف التي فيها الإنسان يظل غير فعّال. بل في المسرحية لا معنى للمواقف ولا قيمة لها إلاّ بخَلق الأشخاص الذين تبرزهم هذه المواقف، وبالغايات التي يسعون إليها. إن العواطف المحددة للنفس الإنسانية تتخذ فيها طابع الدوافع الباطنة والوجدانات التي تنمو وتتطور في مشتبك من الظروف الخارجية.

٣ ـ ولهذا وحده يظهر الفعل أنه فعلٌ، أي أنه تطور حقيقي لنيّات الشخصيات وأفكارهم، وهم في سعيهم لتحقيق خططهم يرهنون وجودهم كله، وعليهم إذن أن يكونوا مسؤولين عما يحدث نتيجة لفعلهم هم. إن البطل المسرحي يحمل في داخل نفسه ثمار أعماله هو الخاصة.

ومن هذه الناحية فإن المسرحية تبدو أبسط من الملحمة، لأن الفعل يقوم على القرار الحرّ الذي يصدره الشخص. ثم إن البطل الرئيسي في المسرحية لا يقدم مجموعاً كاملاً من الصفات القومية، كما هي الحال في الملحمة، بل هي تقدم فقط خُلُقاً على علاقة مع الفعل وهدفه المحدّد.

ب ـ الخصائص الجزئية للشعر المسرحي:

وفيما يتصل بالمسرحية بوصفها عملاً فنياً، مأخوذة في مجموعها، فإننا سنتناول النقط التالية:

١ ـ الوحدة المسرحية؛

٢ ـ تنظيم المسرحية؛

٣ ـ نسج المسرحية ووزن الأبيات فيها.

١ ـ الوحدة المسرحية:

ضرورة الوحدة في المسرحية تنشأ عن كون الشعر المسرحي، بعكس الشعر الملحمي، يجب أن يتضام داخل حدود ضيقة، بينما الشعر الملحمي يجول في ميدان فسيح ولهذا يسمح بإدخال أحداث عارضة عديدة تبدو كأنها مستقلة. لكن

الشعر المسرحي يتعلق بشخصيات تتصارع فيما بينها، ولهذا فإنه في حاجة إلى الوحدة، بخلاف الشعر الغنائي الذي لا يحتاج إلى وحدة. وهذا التنسيق الضيق بين كل الأجزاء في المسرحية هو ذو طبيعة موضوعية وذاتية معاً: موضوعية لأن الهدف الذي تسعى إليه الشخصيات له جانب جوهري عام، وذاتية لأن هذا الهدف، الصادق في ذاته، يظهر في المسرحية كأنه وجدانهم الخاص والشخصي، حتى إن النجاح الحسن أو الرديء، والسعادة أو الشقاء، والنصر أو الهزيمة تنتسب جوهرياً إلى الشخصيات المسرحية.

أما القواعد الخاصة فهي القواعد المعروفة بالوحدات الثلاث: الوحدة في المكان، الوحدة في الزمان، الوحدة في الفعل.

أ ـ الوحدة في المكان: إن القانون الذي يمنع من تغيير المكان طوال مجرى نفس الفعل المسرحي هو من القواعد الضيّقة التي استخرجها الفرنسيون من التراجيديا اليونانية ومن ملاحظات أرسطو[1].

لكن أرسطو، قال فقط عن التراجيديا («في الشعر»، فصل ٥) أن مدة الفعل فيها يجب ألا تتجاوز يوماً واحداً. ولم يتكلم عن الوحدة في المكان. والشعراء اليونانيون أنفسهم لم يتبعوا هذه القاعدة بالمعنى الضيق أو الفرنسي. فمثلاً في مسرحية «اليومنيد» Euménides لاسخيلوس، وفي مسرحية «أياكس» لسوفقليس نجد أن مكان الأحداث يتغير. والفن المسرحي الحديث، حين كان عليه أن يمثل توالياً غنياً بالمصادمات أو الأشخاص أو الأحداث المنفردة، أو بوجه عام فعلاً كثير التعقيد في ذاته ـ فإنه احتاج، في الخارج، إلى مكان أوسع، ولم ينحن تحت نير الهوية المَطلقة للمكان. والشعر الحديث الذي صبّ على قالب رومنتيكي، أكثر تنوعاً وحرية، قد تحرر من هذه القاعدة.

لكن إذا تركز الفعل في عدد قليل من المعاني الكبيرة. بحيث يمكن أن يكون بسيطاً أيضاً في الخارج، فإنه ليس في حاجة بعدُ إلى تغير مسرح الأحداث، ويحسن صنعاً لو بقي في نفس المكان. ذلك أنه على الرغم مما في هذه القاعدة التقليدية. من زَيَف، فإنها تحتوي مع ذلك على فكرة صحيحة وهي أن التغيير

(١) راجع كتابنا: «فن الشعر لأرسطوطاليس»، القاهرة ط١ سنة ١٩٥٣؛ ط٢، بيروت سنة ١٩٧١.

المستمر للمكان يبدو أمراً في غير محله؛ وذلك لأن التركيز المسرحي يجب أن يتجلى أيضاً في الجانب الخارجي، وذلك في تعارض مع الملحمة التي تجري في مكان فسيح. ثم إن المسرحية لا تتوّجه ـ مثل الملحمة ـ إلى الخيال وحده، بل هي وجدت كي تُتَأمَّل. فإذا كنا بالخيال نستطيع أن نتنقل بسهولة من مكان إلى آخر، فإننا في المشهد الواقعي ينبغي ألا نطلب منها عناصر كثيرة معطاة للواقع المرئي. وشكسبير ـ الذي في مآسيه وملاهيه يغير مراراً عديدة جداً في مكان المشهد المسرحي ـ قد أقام أعمدة عليها كتابات تشير إلى المكان الذي يجري فيه المشهد. لكن هذه حيلة رديئة، ومن شأنها أن تجعل الفعل مشتتاً.

ولهذا فإن الوحدة في المكان لها ميزة كونها مفهومة وميسورة، إذ بها يُتلافى كل غموض. ومع ذلك يمكن أن نعزو إلى الخيال كثيراً من الأمور المضادة للإدراك البسيط للحواس، وللاحتمال الماديّ. والمنهج الأحكم هاهنا يقوم في اعتماد موقف وسط، أعني عدم انتهاك حقوق الواقع، دون التقيد بهذه القاعدة تقيداً ضيّقاً.

ب ـ الوحدة في الزمان:

ونفس الملاحظة تنطبق على الوحدة في الزمان. ذلك أن الفكر يستطيع أن يحيط دون صعوبة بمدة طويلة من الزمان. لكن في مشهد يتوجه إلى العيون، لا يمكن المرء أن يجتاز بسرعة عدداً كبيراً من السنين. فإذا كان الفعل بسيطاً من حيث موضوعه والحبكة فيه، فإن الأفضل هو تضييق مدة الصراع حتى الخاتمة. أما إذا تطلب شخصيات أكبر ثراءً، تطورها يجعل من الضرورة وجود عدة مواقف منفصلة ومتوالية، فإن الوحدة الشكلية للزمان ـ وهي مع ذلك نسبية وتقليدية ـ تكون مستحيلة. وإذن المطالب باستبعاد مثل هذا الفعل من ميدان الشعر المسرحي، بحجة أنه يتناقض مع وحدة الزمان المقررة كقانون ـ نقول إن هذه المطالبة لن تكون شيئاً آخر غير تنصيب ابتذال (أو: نثر) الواقع المحسوس حاكماً أعلى على الحقيقة الشعرية.

جـ ـ وحدة الفعل:

أما القاعدة الوحيدة التي لا يجوز انتهاكها فهي قاعدة وحدة الفعل. لكن ما

هي هذه الوحدة؟ هنا يكثر الجدل. ولهذا فإني أورد هاهنا معناها بدقة:

إن كل فعل، بوجه عام، يجب أن يكون له هدف محدد، فإنه متى فعل الإنسان فإنه يدخل، رغماً عنه، في تعقيدات الحياة الواقعية، وحينئذ فإن ميدان نشاطه يجب أن يتكثف ويُحَدّ.

فها هنا إذن ينبغي البحث عن الوحدة: إنها في تحقيق هدف محدّد يُسْعَى إليه وسط ظروف وعلاقات خاصة جزئية. لكن ظروف الفعل المسرحي هي بحيث أن كل شخصيته تعاني عقبات ومصاعب من جانب الشخصيات الأخرى. إنها تلقى في طريقها هدفاً مضاداً لهدفها هي، يريد أن يتحقق هو الآخر. وهذا التعارض يولّد بالضرورة منازعات متعددة لها تعقيداتها.

إذن الفعل المسرحي يجري أساساً على مجموع من المنازعات، والوحدة الحقيقية لا يمكن أن يكون لها مبدؤها إلا في الحركة الكلية، المركبة بحيث أن التصادم الرئيسي يتجلى بحسب أخلاق الشخصيات ومقاصدها، ويقضي على تعارضها.

وهذه الخاتمة (أو المخرج) يجب، شأنها شأن الفعل، أن تكون ذاتية وموضوعية في وقت واحد. إنها خارجية أو موضوعية من حيث أن معركة الأهداف المتعارضة تجد فيها نهاية حتمية. ومن ناحية أخرى، فإن الشخصيات، وهي تجد إرادتها ووجودها في المغامرة التي تتابع تحقيقها، والنجاح أو النجاح الرديء، والتحقيق الكامل أو الناقص، والدمار الحتمي أو التصالح السلمي بين مقاصدها، لا تحدد مصيرها إلاّ لأنها قد جعلت نفسها في هوية مع الأفعال التي أرغمت على القيام بها.

فلن تكون هناك خاتمة حقيقية إلاّ حينما يكون الهدف والمصلحة في الفعل الذي يرتبط به كل شيء ـ سيكونان في هوية مع طابع الشخصيات ومرتبطاً بها تماماً.

٢ ـ تنظيم المسرحية:

يدخل تحت هذا الباب ما يلي: الاتساع، المسار، التقسيم إلى مشاهد وإلى فصول.

أ ـ الاتساع: بيّنا من قبل أن اتساع المسرحية يجب ألا يكون مثل اتساع الملحمة. وذلك لأن المسرحية لا تتناول الحالة العامة للعالم كما هو الشأن في الملحمة، ولأن التصادم الذي يكون الأساس الجوهري للفعل المسرحي بسيط. كذلك معظم الأشياء التي يجب على الشاعر الملحمي أن يصفها بخياله، في هدوء وتوقف عندها، متروكة في المسرحية للتنفيذ على المسرح، ثم إن الجانب الرئيسي في المسرحية ليس هو الفعل الواقعي بقدر ما هو تمثيل وجدانات النفس. أما إذا قورنت المسرحية بالشعر الغنائي، فإن مداها أوسع ونِسَبَها أكبر، إذ هو يجتاز دائرة أوسع. ولهذا نستطيع بوجه عام أن نقول: إن الشعر المسرحي من حيث الاتساع هو في مرتبة وسط بين اتساع الملحمة والتركيز الغنائي.

ب ـ المسار: وأهم من الاتساع نشاهد المسار الخارجي في الشعر السرحي في مقابل الشعر الملحمي. ذلك أن طابع الشعر الملحمي يتطلب مساراً بطيئاً ومتقطعاً في الأوصاف، وتؤخره أحداث تصير عقبات.

ولأول نظرة قد يبدو أن الشعر المسرحي، وهو يجري على تقابلات بين أهداف ومساعٍ متضادة، يجب أن يقرّ بنفس المبدأ. لكن الأمور لا تجري تماماً على هذا النحو. ذلك أن المسار المسرحي الحقيقي هو التدافع المستمر نحو الكارثة النهائية. وتفسير ذلك بسيط: ذلك أن التصادم، وهو يكوّن النقطة الأساسية والبارزة، يقضي بأن يبذل كل شيء من أجل الوصول إلى نهاية هذه الشاكلة؛ ومن ناحية أخرى كلما كان الخلاف بين العواطف، والأهداف، والأفعال عنيفاً، ازداد الشعور بالحاجة إلى خاتمة، وازداد سير الأحداث نحو هذه النتيجة. ومع ذلك ينبغي ألا نقول أن السرعة في مسار المسرحية هي في ذاتها أمر جميل. فهيهات هيهات! ذلك أن الشاعر المسرحي عليه أن يتأنّى ويدع كل موقف ينمو ويتطور بكل ما ينطوي عليه من مقاصد. بيد أن المشاهد العارضة التي تؤخر مجرى الفعل مضادة لطابع المسرحية.

جـ ـ التقسيم إلى فصول ومشاهد:

أما تقسيم المسرحية، في نموّها، فيتم بطريقة طبيعية تماماً، وذلك بحسب اللحظات (العناصر) الرئيسية التي تقوم في فكرة الحركة المسرحية. وفي هذا الصدد يقول أرسطو («فن الشعر» الفصل السابع) إن الكل هو ما له بداية ووسط ونهاية. والبداية واقعة ضرورية في ذاتها، متميزة من واقعة أخرى تتلوها وتصدر عنها.

والنهاية هي عكس ذلك: إن ما يتولد عن شيء يسبقها، يكون في الغالب ضرورياً عنها، ومع ذلك فإنها ليس لها ما يتلوها. والوسط هو ما يتولد من واقعة سابقة ويولّد واقعة أخرى. والحق أن كل فعل، في الواقع التجريبي، له سوابق عديدة، حتى إن من العسير أن نحدد في أية نقطة ينبغي أن نجد البداية الحقيقية لكن لما كان الفعل المسرحي يجري أساساً على أساس تصادم معين محدد، فإن نقطة الابتداء المناسبة ستكون في الموقف الذي منه ينبغي أن تنمو هذه المشكلة، وإن لم تكن قد برزت بعد، وأن تزوّد بمجرى واسع. أما النهاية فهي على العكس من ذلك: سنصل إليها حينما يتم فض المشكلة والحبكة. وفي الوسط بين نقطة الابتداء وهذه الخاتمة يقع التنازع بين المصالح القائمة وبين الأشخاص.

ومختلف أعضاء المسرحية هي نفسها، بوصفها عناصر للفعل، أفعال يجدر بها أن تسمى فصولاً. ومن الناحية العددية نجد أن كل مسرحية تحتوي، من الناحية العقلية الخالصة، على ثلاثة فصول: الأول يعرض نشأة التصادم، والثاني فيه يتجلى التصادم عنيفاً على شكل معركة وتعقيدات بين المصالح والوجدانات؛ وفي الثالث وقد بلغ التعارض أقصاه فإنه لا بد أن ينحلّ. وعند اليونان، حيث تقسيمات المسرحيات كانت غير محددة، يمكن أن نجد هذه التقسيمات الثلاثة في «ثلاثيات» اسخولوس؛ ومع ذلك فإن كل مسرحية منها تؤلف كلاً كاملاً. أما في المسرح الحديث، فإن الأسبان خصوصاً هم الذين يتبعون التقسيم إلى ثلاثة فصول. أما الإنجليز والفرنسيون والألمان فإنهم ـ على العكس ـ يقسّمون المسرحية إلى خمسة فصول، غالباً: الفصل الأول فيه يعرض النزاع، والفصول الثلاثة الوسطى تمثل الأفعال المختلفة وردود الأفعال، والتعقيدات، والمعارك، الخ؛ وفي الفصل الخامس فقط يصل التصادم إلى نهايته التامة.

٣ ـ النَّسْج، والحوار، والوزن:

أ ـ النسج أو الأسلوب: في المسرحية ليست الوقائع في ذاتها هي الجانب الرئيسي بل عَرْض الروح الباطنة للفعل، سواء من ناحية الشخصيات ووجداناتها، وعواطفها وعزائها، ومنازعاتها وتصالحها، ومن ناحية الطبيعة العامة للفعل وللتصادم الذي هو الأساس، وللمقارنة الختامية.

والأسلوب أو النهج المسرحي الحقيقي هو ذلك الذي يعبّر خير تعبير عن موقف الشخصيات في كافة مصالحهم، والنزاع بين طبائعهم ووجداناتهم. وهنا

يمكن للعنصرين أن يتجليا في انسجامهما الحقيقي. وما يضيف المزيد من التأثير هو الحركة الخارجية للأحداث، تلك الحركة التي يعبّر عنها في الأقوال، إذ في غالب الأحيان تعبر عن روح واتجاه الشخصيات، كلذلك سَمّتهم الخارجي يشير إليه شخصيات أخرى.

وهنا يميَّز بين التعبير الطبيعي، والتعبير الاصطلاحي أو الإلقائي déclaratoire. فديدرو، ولسنج، وجيته، وشلر، في شبابهم اتجهوا إلى التعبير الطبيعي الواقعي: لسنج بقريحة متصنعة تماماً وبدقة كبيرة في الملاحظة، وشلر وجيته مع ولع وتفصيل للحيوية المباشرة وخشونة التزينات وقوّتها.

لكن الحقيقة الشعرية تقتضي أن نبعد عما هو مميز وفرديّ في الواقع المباشر، وأن نسمو بها إلى ما هو عام، وأن نجمع بين الواقع وبين المثال، لأنا هاهنا في عالم مثالي، هو عالم الفن. وهذا ما فعله الشعر المسرحي اليوناني، وما فعله جيته في مرحلة تالية، وما فعله شلر على طريقته الخاصة، وما فعله شكسبير وإن كان شكسبير، وفقاً لحال المسرح في زمانه، قد اضطر إلى أن يضع جزءاً من الكلام تحت تصرف الممثل وقريحته في الابتكار.

ب ـ أشكال القول: الكورس، المونولوج، الحوار:

١ ـ حرصت المسرحية اليونانية على التمييز بين الكورس وبين الحوار. أما عند المحدثين فإن هذا التمييز تلاشى، لأن ما كان اليونانيون يعبّرون عنه بواسطة الكورس قد وضعه المحدثون في أفواه الشخصيات هي نفسها.

٢ ـ أما في المونولوج فإن ما يعبر عنه هو الباطن الفردي، وذلك في موقف معين في الفعل. ومكانه إذن هو في اللحظات التي فيها تنطوي النفس على نفسها وتتجرد عن الأحداث الخارجية، وتتأمل في الموقف أو في صراعاتها هي الداخلية، أو تلخص ـ في قرار أخير ـ العزائم التي أنضجتها في تفكيرها.

٣ ـ لكن الشكل المسرحي الكامل للكلام هو الحوار، لأنه هو وحده الذي يمكّن الشخصيات من التعبير عن عواطفها وأغراضها وطبائعها سواء من الناحية الخاصة والعامة، ومن الدخول في صراع بعضها ضد بعض. وبالجملة فإن الحوار هو الذي يُسَيِّر الفعل ويجعله يتقدم.

وفي الحوار يقع التمييز بين الپاثوسي الذاتي والپاثوسي الموضوعي: والأول أقرب إلى الوجدان العَرَضي والجزئي ـ سواء بقي مركّزاً في ذاته ولم يعبّر عنه إلاّ في

شكل حكمة قصيرة، أو توسّع فيه وانفجر بعنف. والشعراء الذين يريغون إلى الحاجة الحساسة بمشاهد متنوعة، يستخدمون خصوصاً هذا النوع الباثوسي. أما اليونانيون فكانوا يميلون، في المآسي خصوصاً، إلى استخدام الجانب الموضوعي للباثوسي. ومسرحيات شلر تميل إلى هذا اللون الپاثوسي الموضوعي، فهو فيها يسري في المجموع.

جـ ـ الوزن:

الوزن في المسرحيات هو في مرتبة وسطى بين المسار الهادىء الرتيب للوزن السداسي، وبين الأوزان الغنائية الحادّة المتقطعة. ومن هذه الناحية، فإن الوزن الأيامبو هو الأفضل من سائر الأوزان، لأن الأيامبو، بإيقاعه التدريجي، يمكن أن يكون أسرع بواسطة الـ anapestes[1] أو أيضاً بواسطة الـ spondées؛ وبهذا يستطيع أن يصاحب السير التقدمي للفعل على أنسب نحو. أما عند المحدثين، فإننا نجد أن الأسبان يفضلون استخدام الـ trochées[2] ذات الأربع أقدام، وهي هادئة بطيئة، أحياناً مع تعانقات للقوافي والمجانسات (اسّونانس)، وأحياناً أخرى بدون قواف. أما الوزن السكندري الفلسفي فيتفق خصوصاً مع اللياقة الشكلية والخطابة الإلقائية للوجدانات. أما الانجليز والألمان فقد عادوا إلى استخدام وزن الأيامبو.

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن المبدأ في وزن الشعر اليوناني ـ وعنه أخذ الشعر اللاتيني ـ هو الكمية الصوتية. واتخذت الأقدام بمثابة الوحدات الصغرى. ولما كانت كمية المقاطع تلعب دوراً في تكوين الأبيات، فإن الأقدام حددت ليس فقط عدد المقاطع بل وأيضاً توزيع المقاطع الطويلة والقصيرة. فالمقطع الطويل ـ ويمثل بالعلامة (ـ) ـ يجب أن يستمر ضعف مدة المقطع القصير الذي يمثل بالعلامة (ن). فإذا فرضنا ن = ١، فإن ن: ـ = ١: ٢. وتبعاً لهذا فإن الأيامبو (ـ ن) والطروحات (ـ ن) كان ذوي ثلاثة أزمنة، بينما الدكنتيلوس (ن ن ـ) والاسيوندان (ـ ـ) ذو أربعة أزمنة.

---

(١) قدم على شكل ـ uu. وكان يستعمل في أناشيد السير والمعارك، كما أنه في المسرحيات كان يستخدم في أناشيد الكورس. أما spondées فتقوم بتأليف من مقطعين طويلين.

(٢) الطروخاوس: قدم يتألف من مقطعين طويل يتلوه قصير u ـ وكان يستعمل في أناشيد الكورس خصوصاً، ولهذا سمي باسم الكورس choreus.

أنواع المسرحيات وتطورها التاريخي

تمهيد

المبدأ الذي يقوم عليه تقسيم الشعر الملحمي إلى أنواعه هو الفارق الناتج عن كون الفكرة الجوهرية التي هي الأساس في التمثيل الملحمي يعبّر عنها حيناً في عمومها، وحيناً آخر تعرض في حكاية على شكل أشخاص، وأفعال وأحداث واقعية.

وأما في الشعر الغنائي فالأمر على العكس: إذ سلسلة الأنواع تتناسق بحسب الأحوال المختلفة للتعبير التي تناظر الدرجة والكيفية التي تبعاً لها يرتبط الموضوع بشخص الشاعر الذي يكشف عن العواطف الباطنة التي تختلج بها نفسَه.

أما الشعر المسرحي ـ وهو يجعل من التصادمات بين الوجدانات والطبائع، ونهاية هذا الصراع ـ مركز تمثيلاته ـ فإنه لا يستطيع أن يستمد مبدأ تقسيمه إلى أنواع إلاّ من العلاقة المختلفة التي تكون فيها الشخصيات في مواجهة مع الغرض الذي تسعى إلى تحقيقه والفكرة التي تمثلها هذه الشخصيات. ذلك أن الطبيعة المحددة لهذه العلاقة هي النقطة الحاسمة التي تميّز الكيفية الخاصة للنزاع والنهاية المسرحية. وبهذا هي تقدم النمط الجوهري للفعل كله في تمثيله الفني الحيّ.

والنقط الرئيسية التي ينبغي التنبه إليها هاهنا هي هذه المبادىء التي تكوّن المصالحة بينها جوهر كل فعل مسرحي، ونعني بها: الخير، العظيم، والإلهي في العالم الواقعي الدنيوي، بوصفها تكوّن الأساس الحقيقي والخالد للخلق وللإرادة الإنسانية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى: الشخصية في ذاتها في تعيناتها الاعتباطية وحريتها غير المنّظمة.

صحيح أن الحق في ذاته ولأجل ذاته هو الأساس الجوهري في الشعر المسرحي، مهما يكن الشكل الذي يتخذه الفعل. لكن الكيفية المحددة التي يتجلى عليها هذا المبدأ تقدم أشكالاً مختلفة بل ومتعارضة، بحسب أنه في الشخصيات وأفعالها ومنازعاتها يقوم الجانب الجوهري، أو على العكس: جانب الإرادة الاعتباطية. والحماقة والفساد هو الذي يقترن به الشكل السائد.

وعلينا إذن أن نبحث عن المبدأ في الأنواع التالية:

١ ـ التراجيديا: (المأساة)، بحسب نموذجها الأصيل والجوهري؛

٢ ـ الكوميديا: (الملهاة)، وفيها الشخصية، بما هي كذلك، في الإرادة وفي الفعل، وفي العوارض الخارجية ـ تسود وتتغلب على كل العلاقات وكل المصالح؛

٣ ـ الدراما: أو المشهد بالمعنى الدقيق المحدود، بوصفه حداً أوسط بين النوعين الأوّلين.

١ ـ التراجيديا

وفيما يتعلق بالتراجيديات أقتصر ـ هكذا يقول هيجل ـ على ذكر المبادىء الأعم؛ لأن النقط الجزئية لا يمكن أن تدرك إلا بواسطة الفوارق التي تتجلى في التطور التاريخي.

أ ـ إن المضمون الحقيقي للفعل التراجيدي (المأساوي)، فيما يخص الأغراض التي تقصد إلى تحقيقها الشخصيات التراجيدية ـ محصور في نطاق القُوَى ـ المشروعة في ذاتها الحقيقية ـ التي تحدّد الإرادة الإنسانية. إنها العواطف الأُسرية، والحب بين الزوجين، وإخلاص الأبناء، والعطف الأبَوي والأمومي، والحب الأخوي، الخ؛ وكذلك الوجدانات والمصالح في الحياة المدنية، والغيرة الوطنية لدى المواطنين، وسلطة رؤساء الدولة. وهناك ما هو أكثر من هذا وهو: العاطفة الدينية، لأعلى شكل تصوف مستسلم أو إطاعة سلبية للإرادة الإلهية، بل على العكس من ذلك: كغيرة حادة على المصالح والعلاقات في الحياة الواقعية. إن هذا هو ما يصنع الإرادة الأخلاقية للشخصيات التراجيدية. إنهم إذن ما يقدرون عليه وما يجب عليهم أن يكونوه بحسب فكرتهم. إنهم لا يقدّمون مجموعاً كاملاً من الصفات التي تنمو وتتطور في عدة اتجاهات بطريقة ملحمية. وعلى الرغم من

أنهم أحياء وأفرد، فإنهم يمثلون فقط قوة هذا الخلق المحدّد الذي تطابق مع جانب خاص من الأساس الجوهري للحياة. وعلى هذا المستوى الذي فيه تختفي عوارض الفردية، فإن الأبطال التراجيديين ـ سواء أكانوا الممثلين الأحياء لهوية الدوائر السامية للوجود الإنساني، أم كانوا عظماء وأقوياء بأنفسهم في استقلالهم الحرّ ـ فإنهم موضوعون في مستوى أعمال النحت. ولهذا فإن تماثيل وصور الآلهة ـ لما كانت ذات طبيعة بسيطة ـ تفسر على نحو أحسن الشخصيات التراجيدية العظيمة عند اليونان أكثر مما تستطيعه كل التعليقات والحواشي.

وهكذا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الموضوع الحقيقي للتراجيديا الأولية هو ما هو إلهي، لا الإله، كما يكوّن موضوع الفكر الديني في ذاته، بل الإلهي كما يظهر في العالم وفي الفعل الفرديّ، دون التضحية بطابعه الفردي وتغييره إلى مضاده. وعلى هذا الشكل، فإن الجوهر الإلهي للإرادة وللعقل، هو العنصر الأخلاقي، لأن الأخلاق، حين ندركها في واقعها الحيّ المباشر، وليس فقط من وجهة نظر التأمل الشخصي كحقيقة مجرّدة ـ هي الإلهي متحققاً في الدنيوي.

ب ـ «بحسب مبدأ الجزئية الخاصة الذي يخضع له كل ما ينمو ويتطور في العالم الواقعي، فإن القوى الأخلاقية التي تكوّن طابع الشخصيات هي أولاً مختلفة من حيث جوهرها وتجلّيها الفردي. وأيضاً فإنه إذا كانت هذه القوى الجزئية، كما يقتضي الشعر المسرحي، مدعوّة إلى الفعل في رائعة النهار وإلى التحقق كهدف محدّد لوجدان إنساني ينتقل إلى الفعل ـ فإن اتفاقها ينهار، وتدخل في صراع بعضها ضد بعض، وعداوتها تنفجر على أنحاء مختلفة. وأخيراً فإن الفعل الفردي يجب أن يمثّل، في ظروف محدّدة، هدفاً أو بطلاً رئيسياً. وفي هذه الظروف، هذا البطل، لأنه ينعزل في تحديده المستبعد لما عداه، يثير ضده الوجدان المقابل، ومن هنا تتولد منازعات عنيفة.

وفي الأصل، يقوم ما هو مأساوي (تراجيدي) في كون أنه، في نطاق مثل هذا التصادم، الطرفان المتعارضان، مأخوذين في نفسيهما لهما حقّ في صالح كليهما. لكن، من ناحية أخرى، لما كانا لا يستطيعان تحقيق ما هو حق وإيجابي في هدفهما وخلقهما إلاّ بالسلب، والاعتداء على القوة الأخرى التي هي أيضاً على حق، فإنهما ينجرّان إلى ارتكاب أخطاء، على الرغم من أخلاقهما، أو بالأحرى بسببها.

وهذا النزاع، مع تكوين الأساس الجوهري والحقيقي للوجود الواقعي، فإنه لا يتبرّر ولا يصير شرعاً إلاّ بأن يدمّر نفسه بوصفه تناقضاً وإذن فبقدر ما يكون الهدف والطابع المأساوي مشروعاً، يكون حل هذا النزاع مشروعاً. وبهذا تمارس العدالة الخالدة في الدوافع الفردية والوجدانات الإنسانية. والجوهر الأخلاقي ووحدته مستقران بتدمير الأفراد الذين يفسدون هذا السكون؛ لأنه، على الرغم من أن الأشخاص يسعون إلى هدف مشروع في ذاته، فإنهم لا يستطيعون مع ذلك تحقيقه إلا بانتهاك حقوق أخرى يستبعد بعضها بعضاً ويناقض بعضها بعضاً.

وهكذا، فإن المبدأ الجوهري حقاً والذي يجب أن يتحقق ـ ليس هو معركة المصالح الخاصة، وإن كانت هذه المعركة تجد ما يبررها في فكرة العالم الواقعي والنشاط الإنساني؛ إنه الانسجام الذي فيه الشخصيات، مع أهدافها المحددة، تفعل باتفاقٍ، دون انتهاك ولا معارضة. وما يهدم في الخاتمة المأساوية هو فقط الجزئية الاستبعادية التي لا تستطيع أن تتلاءم مع هذا الانسجام. لكنها (وهذا هو ما يصنع المأساوي في هذه الأفعال) ترى نفسها محكوماً عليها بالتدمير الكامل، أو على الأقل هي مضطرة إلى الاستسلام قدر الطاقة لإنجاز مصيرها، وذلك لأنها لا تستطيع أن تتخلى عن ذاتها وعن مشروعاتها.

ومن هذه الناحية فإن أرسطو كان على حق حين جعل الأثر الحقيقي للتراجيدية هو أن عليها أن تثير الرهبة والشفقة بأن تطهرهما. ولم يقصد أرسطو من هذا إيجاد مشهد يحدث الاضطراب في نفوسنا فقط، ومع ذلك هو يهمنا، ويجرحنا ولكنه يسرّنا، مشهدٍ مشوّق ومنفّر حقاً. إن هذا التفسير هو أكثر التفسيرات سطحية للتشويق المسرحي في هذه الآونة الأخيرة.

وذلك لأنّ ما يليق بالعمل الفنّي هو أن يمثّل ما يتوجه إلى العقل، وما تتصوره الروح. وللوصول إلى هذا الهدف، لا بد من اتخاذ وجهة نظر أخرى مختلفة تماماً. إننا لا نجد إذن في عبارة أرسطو هذه ما يدعونا إلى التوقف عند عاطفة الخوف والشفقة، بل هي تدعونا إلى النظر فيما يكوّن أساس المشهد الذي بتجليه اللائق بالفن ينبغي عليه أن يطهّر هذه العواطف. إن الإنسان قد يشعر بالرهبة والخوف أمام قوة اللانهائي والمطلق. لكن ما يجب على الإنسان أن يرهبه حقاً ليس هو القوة المادية وإرهاقها، بل القوة المعنوية التي هي مصير عقله الحرّ، وفي الوقت نفسه القوة الخالدة التي لا تقهر والتي يثيرها ضد ذاته حين يتوجه ضدّها.

والشفقة، شأنها شأن الرهبة لها أيضاً موضوعان. الأول يتعلق بالانفعال العادي، أي التعاطف مع بؤس الآخرين وآلامهم، مِمّن لا حول لهم في الأحوال العادية. والنساء خصوصاً هن الأجدر بمثل هذا التعاطف. لكن الإنسان ذا النفس النبيلة العظيمة لا يريد أن يثار تعاطفه بمثل هذه الطريقة؛ لأنه متى ما تجلى هذا الجانب التافه للبؤس وحده، فلن يكون هناك إلاّ انحطاط الشقاء. أما الشفقة الحقيقية فهي ـ على عكس ذلك ـ التعاطف مع عدالة قضية من يعاني البؤس، ومع الطابع الأخلاقي عنده. ومثل هذا التعاطف لا يمكن أن يوحي إلينا به شخص مبتذل أو مسكين.

وهكذا، فكما أن الطابع المأساوي يشيع في نفوسنا الخوف الذي تثيره قوة معنوية لا تنتهك، فإنه لكي يوقظ في بؤسه تعاطفاً مأساوياً، فيجب أن يكون في ذاته جوهرياً وخيّراً؛ لأنه ليس إلا أساس الحق هو الذي يتوجه إلى صدر الإنسان النبيل ويحركه حتى أعماقه. وتبعاً لذلك، ينبغي علينا ألاّ نخلط بين الاهتمام الذي تثيره الخاتمة المأساوية، وبين الرضا الأحمق الذي يقوم في أن حكاية حزينة، وبؤساً ما، يجب أن يثير اهتمامنا. وأمثال هذه المشاهد الأولية يمكن أن تتجلى أمام الإنسان دون مشادة منه ودون خطأ منه، وذلك عن طريق مجرد الافتراضات، والعوارض الخارجية والظروف الطبيعية، والمرض، وفقدان الأموال، والموت، الخ. والاهتمام الحقيقي الذي ينبغي أن يستحوذ علينا في هذا الشأن، هو فقط الحماسة لنجدة البائسين ومواساتهم. فإن لم يستطع الإنسان ذلك، فإن لوحة هذه الآلام وهذه الألوان من الشقاء تمزّق الشعور فقط. أما التعاطف المأساوي الحقيقي فهو على العكس من ذلك لا يتعلق بالأشخاص إلاّ كنتيجة لأفعالهم، التي هي مشروعة وفي الوقت نفسه آثمة بسبب تصادمها مع الآخرين، وهي أفعال هم على وعي كامل بها، وفهم تام لها ويتحملون مسؤوليتها.

وبعبارة أبسط نقول إن هيجل يرى أن العنصر المأساوي حقاً والجدير بإثارة الشفقة الحقيقية هو الناتج عن أفعال الأشخاص وعن فهم منهم وإدراك لما يترتب عليها من مسؤولية حين تؤدي هذه الأفعال إلى مصائب وشقاء. أما البؤس الذي ينتج عن الظروف الخارجية فليس من المأساة في شيء ولا يستحق التعاطف المأساوي، بل يدعو فقط إلى النجدة والمواساة.

ويتابع هيجل فيقول إنه فوق مجرد الخوف والتعاطف المأساوي يُحَلّق إذن

الشعور بالانسجام الذي تحافظ عليه التراجيدية بأن تنذر بالعدالة الخالدة التي - في سيطرتها المطلقة - تحطم العدالة النسبية للغايات والوجدانات الاستبعادية، لأنها لا تحتمل أن يستمر النزاع والخلاف بين القوى المعنوية، المنسجمة في جوهرها.

وتبعاً لهذا المبدأ فإن المأساوي يقوم أساساً في مشهد مثل هذا النزاع ونهايته. والشعر المسرحي، بحسب طريقته في التمثيل، هو وحده القادر على أن يجعل من المأساوي الأساس للعمل الفني وتنميته تنمية كاملة.

٢ ـ الكوميديا

في التراجيديا نجد أن المبدأ الخالد والجوهري للأشياء يبدو مختصراً في انسجامه الباطن، لأنه بتخطيه في الأفراد الذين يتصارعون جانبهم الزائف والاستبعادي، يمثل الأفكار الحقيقية التي تسعى الشخصيات إلى تحقيقها. أما في الكوميديا فالأمر على العكس: فإن الشخصية أو الذاتية هي التي تحتفظ باليد العليا وهي في غاية الأمان، لأنه ليس إلاّ هذين العنصرين الرئيسيين للفعل هما اللذان يستطيعان - في تقسيم الشعر المسرحي - أن يتعارضا مع بعضهما البعض كنوعين متمايزين.

في التراجيديا تدمّر الشخصيات بعضها بعضاً تدميراً تاماً بواسطة الاستبداد المطلق لإرادتهما ولأخلاقهما الراسخة، أو ينبغي عليهم أن يستسلموا لما بينهم من خلاف. أما في الكوميديا، فإن ما يجعلنا نضحك من الشخصيات التي تخفق في محاولاتها بمجهوداتها هي - يتجلى مع ذلك أنه انتصار الشخصية المستندة بقوة إلى ذاتها.

أ ـ ولهذا فإن المجال العام المناسب للكوميديا هو العالم الذي فيه الإنسان - بوصفه شخصاً حرّاً - قد صار سيّداً لما يكوّن الأساس الجوهري لفكره ولنشاطه، العالم الذي تدمر غاياته بعضها بعضاً لأنها تعوزها القاعدة الصلبة الحقيقية. فمثلاً الشعب الديمقراطي، بأبناء طبقته الوسطى الأنانيين، المستترين المغرورين الأدعياء المتنفجين - لا يمكن أن ينهض ويرقى؛ إنه يحطم نفسه بحماقته هو.

ومع ذلك فليس كل فعل كوميدياً لمجرد أنه عابث وزائف. ويلاحظ في هذا الصدد أن المُضحِك كثيراً ما يخلط بينه وبين الكوميدي. الحقيقي. ذلك أن كل تباين بين المضمون والفعل، بين الغاية والوسائل، يمكن أن يكون مضحكاً. إنه

تناقض به يحطّم الفعل نفسَه بنفسه، والغاية تدمِّر بتحقيقها لنفسها بنفسها. أما بالنسبة إلى ما هو كوميدي، فإن علينا أن نتطلب شرطاً أعمق. فمثلاً رذائل الإنسان ليس فيها ما هو كوميدي. والهجاء الذي يرسم بألوان قوية لوحة العالم الواقعي في تعارضه مع الفضيلة، يعطينا الدليل الجليّ على هذا. فالحماقة والبلاهة، والبلادة، إذا ما أخذت في ذاتها، لا يمكن أيضاً أن تكون كوميدية، وإن كانت تبعث على الضحك أحياناً. وبوجه عام تستطيع أن تقول إن الأمور التي اعتاد الناس أن يضحكوا منها متعارضة أشد التعارض. والفكاهات التافهة جداً والفاسدة الذوق جداً تمتاز بهذه الميزة. وكثيراً ما يضحك من أمور مهمة جداً ومن حقائق عميقة جداً متى ما تجلى فيها جانب تافه يتناقض مع عاداتنا ومع أفكارنا اليومية. هنالك لا يكون الضحك إلاّ تجلّياً للحكمة الراضية عن نفسها، وعلامة تعلن أننا حكما إلى درجة أن نفهم التباين ونعيه. كذلك يوجد ضحك هو سخرية، أو ازدراء، أو يأس، الخ. لكن ما يميّز الكوميدي هو ـ على عكس ذلك ـ الرضا اللامتناهي، والأمان الذي نعانيه حين نشعر بأننا فوق تناقضنا الذاتي وأننا لسنا في موقف قاس وبائس. وتلك هي سعادة ورضا الشخص الواثق بنفسه الذي يستطيع أن يتحمل أن يرى مشروعاته وتحقيقها قد أخفقت.

ب ـ وفيما يتعلق بالموضوعات التي يمكن أن تناسب الفعل الكوميدي، فإنني أكتفي بإيراد النقط التالية:

أولاً: نجد المقاصد والأشخاص الخالين خلوّاً مطلقاً من كل أساس حقيقي، أو المتناقضين، والعاجزين عن تحقيق ذواتهم. فالبخل، مثلاً، سواء من جهة الغرض منه ومن حيث الوسائل العديدة التي يستعملها، يتجلى طبيعياً أنه باطل بذاته، لأنه يعتبر التجريد الميّت للثروة، وهو النقود بما هي كذلك، أنها الغاية العليا التي يرى أن يتوقف عندها. إنه يسعى إلى بلوغ ذلك الاستمتاع البارد بواسطة الحرمان من كل إشباع فعلي، بينما هو لا يستطيع أن يصل إلى غاياته، في هذا العجز المتعلق بغايته وبوسائله، وبالحيلة، والمكر، والكذب، الخ، ولكنه لا يصل إلى غاياته. أما إذا استُغرق الشخص كله في هذا الغرض، الذي هو في ذاته باطل، وذلك بطريقة جادة، كما لو كان يكوّن أساس وجوده، إلى درجة أنه إذا أفلت منه فإنه يزداد تعلقاً به ويزداد شقاء ـ فإن مثل هذا التمثيل يعوزه ما يكوّن ماهية ما هو كوميدي. والأمر كذلك دائماً أينما لا يوجد إلاّ موقف مؤلم من ناحية، والسخرية

والسرورة الخبيث من ناحية أخرى. والأوفر حظاً من الكوميدية هو حينما لا بد من السعي نحو مقاصد تافهة وباطلة في ذاتها على نحوٍ جادّ في المظهر ومع استعدادات كبيرة، ثم يخفق الشخص في بلوغ غرضه لأنّ ما أراده كان شيئاً تافهاً لا قيمة له في الواقع، لكنه لا يهلك وينهض من عثرته في هدوء حرّ. ثانياً، والعلاقة العكسية تحدث حين يسعى الأشخاص إلى بلوغ هدف سام ومهم، لكنهم يبدون أنهم أدوات على العكس تماماً عما كان يجب أن يكونوا عليه من أجل تحقيقه. ففي هذه الحالة، الجوهريّ أخلى مكانه لمظهر زائف. وهذا هو المظهر الزائف لادعاءات باطلة للغرور وللطموح العاجز. وفي هذه الحالة يحاط الشخص والفعل والخلق يتناقض فيه تنفيذ الهدف المقصود والخلق ـ يدمّر نفسه بنفسه. ومن هذا النوع مثلاً كوميدياً أرسطوفانس وعنوانها: «جمعية النساء»، فإن النسوة اللواتي يرون التشاور وتأسيس دستور جديد يحتفظن بكل ما في النساء من هوى ووجدان.

ثالثاً: ويضاف إلى العنصرين الأولين عنصر ثالث يتم باستعمال عوارض خارجية تعقدها المتنوع والشاذ يولّد مواقف فيها الأهداف وتحقيقها، والخلق الأخلاقي والمواقف الخارجية توضع في تباين كوميدي، وتؤدي إلى خاتمة كوميدية.

جـ ـ ولما كان الكوميدي، بوجه عام، يستند إلى تباينات متناقضة إما بين أهداف متعارضة فيما بينها، وإما بين هدف جوهري والشخصيات، وإما أخيراً بين ظروف خارجية ـ فإن الفعل الكوميدي يتطلب خاتمة أشد ضرورة من الفعل التراجيدي؛ لأن تناقض ما هو حق في ذاته وتحقيقه الفردي يتجلى بشكل أعمق في الفعل الكوميدي.

بيد أن ما يتحطم في هذه الخاتمة لا يمكن أن يكون العنصر الجوهري في ذاته ولا العنصر الشخصي أو الذاتي.

إن الكوميديا، بوصفها فنّاً حقيقيا يجب أن تخضع للالتزام بأن لا يمثّل ما هو في ذاته الحق، والعقل المطلق على أنه ما هو باطل ويحطم نفسه بنفسه، بل على العكس: على أنه ما لا يسمح بالانتصار والدوام اللامتناهي لما هو في الواقع حماقة، واختلال عقلي وعلاقات زائفة وتناقض. إن أرسطوفانس لم يسخر مما هو أخلاقي حقاً في حياة شعب أثينا، ولا من الفلسفة الحقيقية، ولا من الإيمان الصادق بالآلهة؛ وإنما سخر من إفراطات الديمقراطية، التي أزالت الإيمان القديم

والأخلاق القديمة، ومن السفسطة، ومن اللهجة الباكية والشكايات في التراجيديا، ومن الثرثرة الطائشة، ومن الولع بالجدال، الخ ـ وهي أمور تتعارض مع ما يجب أن تكون عليه الدولة، والدين والفن. إن هذا هو ما مُثّل في الحماقة التي تقضي على نفسها بيديها هي. وإن في عصرنا نحن فقط شوهد كاتب مثل كوتسبوي Kotzebue يذهب إلى حد. تمجيد سموّ أخلاقي ليس في الواقع إلاّ انحطاطاً، وتبرير ما لا يمكن أن يوجد لحظة إلاّ ليدمَّر.

ومع ذلك فإن الذاتية لا ينبغي أن تهلك في الكوميديا. ذلك أنه إذا كان المظهر، وصورة زائفة لما هو جوهري وحق، أو إذا كان ما هو رديء وحقير في ذاته هو الجانب البارز، فإن الشخصية ـ القوية الراسخة التي في استقلالها تسمو فوق كل الأشياء المتناهية، وهي واثقة بنفسها وسعيدة، تبقى هي المبدأ الكوميدي السامي. هنالك تصبح الذاتية الكوميدية سيّدة على كل ما يظهر في الواقع. إن الحضور الواقعي للمبدأ الجوهري قد زال. أما ما هو باطل في ذاته فإنه يدمّر نفسه بنفسه، بسبب هذا الوجود الوهمي، وتتغلب الشخصية الحقيقية على هذا التدمير: إنها تبقى غير منتهكة في ذاتها وراضية.

٣ ـ الدراما

وثم نوع ثالث من الشعر المسرحي هو في وضع وسط بين التراجيديا والكوميديا. لكنه مع ذلك أقل لفتاً للنظر، على الرغم من أن الفارق بين التراجيدي والكوميدي فيه يميل نحو الانمحاء ونحو المصالحة، أو على الأقل كلا الجانبين يتحدان ويكوّنان كُلاً عينياً، دون أن ينعزل أحدهما عن الآخر ويبدي عن تعارض كامل معه.

وإلى هذا النوع ينتسب ـ مثلا ـ عند القدماء اليونانيين والرومان: الكوميديا الهجائية، التي فيها الفعل الرئيسي يعالج بطريقة كوميدية، وإن كان من النوع الجادّ؛ الذي ليس بعدُ تراجيديّاً. ويندرج في هذا النوع أيضاً الكوميديا التراجيدية Tragi- Comédie. وبلوت Plaute يقدم لنا مثلاً عليها في مسرحية أمفتريون Amphitryon. وهو يعلن عن ذلك فقط في الاستهلال على لسان مركوريوس Mercure (عطارد)، حينما يقول هذا وهو يتوجه بالقول إلى المتفرجين: «لماذا هذا الجبين المتغضّن فجاءة؟ ألانّي تكلمت عن التراجيديا؟ إنني الإله؛ في استطاعتي أن

أغيّرها بسرعة، هذه المسرحية نفسها، إذا شئتم، أحوّلها من تراجيديا إلى كوميديا دون أن أغيّر فيها بيتاً واحداً. . . وأجعلها مسرحية مختلطة، كوميديا تراجيدية».

وكسبب لهذا المزج، يشير إلى ظهور الآلهة والملاك كشخصيات على المسرح ـ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى الشكل الكوميدي للعبد سوسيا Sosie. أما في الشعر المسرحي الحديث، فإن التراجيدي والكوميدي لا يزالان مختلطين، لأنه هاهنا، حتى في التراجيديا، نجد أن مبدأ الشخصية ـ الذي في الكوميدي ينمو وحده ـ يتجلى بالطبع أنه الغالب، ويكبت العنصر الجوهري الذي هو الأساس في القوى المعنوية.

بيد أن المزج الأعمق بين التراجيدي والكوميدي لتكوين كُلٍّ جديد لا يقوم في وضع العنصرين الواحد إلى جانب الآخر أو إلى تشابكهما، بل يقوم في استئصال الجوانب البارزة فيهما وتمليس الواحد بالآخر. والشخصية الذاتية، بدلاً من أن تفعل بوقاحة كوميدية، تتحلى بجدية الروابط الراسخة والأخلاق المتينة، بينما تتهيّأ القوة التراجيدية لإرادة وعمق المصادمات، إلى حد أنها تستطيع أن تصل إلى توفيق ومصالحة بين المصالح وانسجام بين الأهداف والشخصيات.

والمسرح والدراما الحاليان استمدا أصلهما من هذه الطريقة في التصور. إن العمق في هذا المبدأ هو هذه الفكرة: ألا وهي: إنه على الرغم من التعارضات والمنازعات، فإن وجوداً حافلاً بالانسجام يمكن أن يتحقق بواسطة النشاط الإنساني. وكان عند الأوائل (اليونان والرومان) تراجيديات فيها خواتيم مثل هذه، لأن الشخصيات، بدلاً من أن تُضحّى بها، كانت تحتفظ بوجودها وبحقوقها. فمثلاً «الأريوفاجس» (المحكمة في أثينا) في مسرحية اسخولوس التي عنوانها: «المحسنات» Eumenides كانت تعطي للطرفين المتخاصمين: أبولون والعذارى المنتقمات، حقاً متساوياً في الحصول على التشريفات. وكذلك في مسرحية «فيلوكتيت» philoctéte بخصوص النزاع بين فيلوكتيت ونيوبتولم Néoptoléme يهدأ لدى ظهور هرقل وبناء على نصيحته، هرقل الذي اقتادهما كليهما إلى حصار طروادة. لكن المصالحة هاهنا تصدر عن الخارج بأمرٍ من الآلهة؛ فليس مصدرها الباطن إذن هو قرار الخصمين؛ أما في المسرح الحديث، فإن الشخصيات هم أنفسهم الذين، في مجرى أفعالهم، يجدون أنفسهم منقادين إلى وقف القتال وإلى الاتفاق المتبادل بين أهدافهم وأخلاقهم. وفي هذا الشأن، نجد أن مسرحياً

«ايفجني» تأليف جيته هي النموذج الشعري لهذا النوع من المسرحيات، أكثر من مسرحيته «تاسّو»[1]، إذ في هذه الأخيرة نجد أن المصالحة مع أنطونيو هي مسألة عاطفية؛ إنها ناتجة من الإقرار بأن أنطونيو يملك العقل الإيجابي الذي ينقص شخص تسُّو. ومن ناحية أخرى فإن حقوق الحياة المثالية، تلك الحقوق التي ألقت بتسُّو في تعارض مع الواقع، والمهارة المعتادة واللياقة ـ قد حوفظ عليها. بيد أن هذه المصالحة موجودة بالأحرى في نفس المتفرّج؛ إن هذه الفكرة لا تظهر إلاّ على شكل الإعجاب بالشاعر والاهتمام بمصيره.

وبالجملة، فإن حدود هذا النوع المتوسط بين التراجيديا والكوميديا، هي حدود عائمة أكثر من حدود التراجيديا والكوميديا. ثم إن هاهنا يكمن خطر مزدوج: إما الخروج عن النمط المسرحي الخالص، وإما السقوط في الابتذال.

ذلك أنه لما كانت المنازعات، بسبب أنها يجب ـ خلال الخلاف الحادث فيها ـ أن تؤدي إلى السلام، لا تقدم من البداية مشهد عداوة تراجيدية عنيفة، فإن الشاعر يبدو أنه هيّأ لنفسه بسهولةٍ الفرصة بجعل كل التشويق في مسرحية ينصبّ على الجانب الباطن للشخصيات، ويجعل مسار المواقف مجرد وسيلة لتصوير هذه الشخصيات أو هو ـ على العكس ـ يولي الجانب الخارجي للمواقف وأخلاق العصر أهمية غلاّبة. وإن وجد كليهما صعباً جداً، فإنه يقتصر على لفت الانتباه بواسطة التشويق الذي تحدثه التعقيدات في الحوادث.

وإلى هذا النوع ينتسب عدد كبير من المسرحيات الحديثة التي لا تهتم بالشعر بقدر ما تهتم بالأثر المسرحي، والتي بدلاً من التطلع إلى الانفعال الشعري الحق والإنساني الحق لها هدف وحيد هو أحياناً التسلية، وأحياناً أخرى التهذيب الأخلاقي للجمهور، والتي تزود خصوصاً الممثل بالفرصة المنشودة لإظهار مهارة قريحته وبراعتها على نحوٍ باهر.

---

(١) راجع ترجمتنا لمسرحية «تسّو». روائع المسرح العالمي، الكويت، سنة ١٩٨٣.

تطور الشعر المسرحي وأنواعه

ـ ١ ـ

الفوارق بين الشعر المسرحي عند اليونان وعند المحدثين

البداية الحقيقية للشعر المسرحي هي عند اليونانيين. ذلك أنه عندهم ظهر لأول مرة مبدأ الفردية الحرة، مما جعل من الممكن تنمية وتطور الشكل الكلاسيكي الفني. ومع ذلك فإن الفردية لا تستطيع بعد هاهنا أن تظهر إلا بالقدر المطلوب للحيوية الحرّة للأساس الجوهري للوجدانات الإنسانية. ولهذا فإن الشأن هاهنا في المسرحية اليونانية ـ تراجيديا كانت أو كوميديا ـ هو الطابع العام السامي للهدف الذي تسعى الشخصيات إلى تحقيقه في التراجيديا: أما في القانون الأخلاقي للضمير، وفيما يتعلق بالفعل المحدد كانت حقوق الفعل في ذاته ومن أجل ذاته ـ هي الموضوع الرئيسي. وفي الكوميديا اليونانية والرومانية كانت المصالح العامة هي التي تُعْرَض، ورجال الدولة وطريقتهم في إدارة الشؤون العامة، وإجراء السلم أو إثارة الحرب؛ وكان الشعب ومواقفه الأخلاقية، والفلسفية وفسادها، الخ ـ هي الموضوعات الرئيسية. ومن ثم فإن اللوحة المتنوعة للقلب الإنساني، والأخلاق الخاصة بالأفراد، وتفاصيل الحياة أو تطور المكيدة، لم تستطع أن تجد لها مكاناً في المسرحيات. والتشويق لم يكن يثار فقط بواسطة مصير الأشخاص. بل كان يتعلق بالنضال بين القوى المعنوية وبنهاية هذا النضال للقوى الإلهية التي تسيطر على النفس الإنسانية ـ وذلك بدلاً من التركيز على الجوانب الجزئية للفعل. وعلى غرار التمثيلات الفردية لهذه القوى، أي للأبطال التراجيديين، كانت الأشخاص الكوميدية تكشف من جهتها ـ عن الفساد العام وعن الأسباب التي أفسدت ـ في

الواقع القائم ـ النظم الاجتماعية ودمّرت أساس الوجود العام.

أما في الشعر المسرحي الحديث فالأمر على العكس: فإن الموضوع الرئيسي للمسرحية هو الوجدان الشخصي، الذي إشباعه لا يمكن أن يتعلق إلاّ بغرض واحد شخصي أيضاً. وهذا، بوجه عام، هو مصير الشخصية ونمو وتطور الشخص الخاص في علاقاته الخاصة تماماً. والتشويق الشعري في المسرحية يقوم في عظمة الأشخاص. فإن الأشخاص، بخيالهم وعواطفهم ومناقبهم، يكشفون عن كونهم أسمى من المواقف التي يوجدون فيها وأسمى من أفعالهم. وإذا لم تستطع هذه الطبائع الثريّة أن تظهر كل الكنوز التي تحتوي عليها ـ بسبب من الظروف ومن تعقيدات الحياة ـ أي إذا دُمِّرت، فإنهم مع ذلك يحتفظون بانسجام في عظمتهم نفسها.

وفيما يتعلق بمضمون الفعل، ليست المطالبة بالحقوق الأخلاقية (المعنوية) وضرورتها هي التي تثير اهتمامنا، بل الشخصية هي نفسها ومصيرها. والحب، والطموح، الخ تقدم المعاني الرئيسية؛ والجريمة نفسها لا تُسْتَبْعد. ومع ذلك فإن الجريمة تمثل عقبة كأداء من الصعب التغلب عليها. ذلك لأن المجرم، في ذاته حينما يكون ضعيف الشخصية أو سافلاً بطبعه، فإنه يثير الاشمئزاز والنفور. وهنا إذن لا بد من توافر الفطنة الشخصية للشخص وقوة إرادته. إن الباطل والرديء لا يمكن أن يبقيا دون تعويض. ولا بد أن يكون في وضع الشخص أن يبقى مخلصاً لذاته وأن يتحمل مصيره، دون أن يتنكر لأفعاله. لكن تلك الوجدانات لها هدف شخصي محض، فإن المصالح العامة، والوطن، والأسرة، وحقوق العرش والأمبراطورية ـ يجب ألا تستبعد. هيهات! هيهات! بل يجب، بوجه عام، أن تكوّن الأساس المحدّد الذي عليه تتحرك الشخصيات وتفسّر أخلاقها والصراع الذي يقوم بينها.

وهذا النموّ للشخصية يسمح أيضاً بتمثيل الجانب الجزئي للوجود، وسط كثرة أحداثه العارضة، سواء من حيث تفاصيل الحياة الباطنة ومن حيث الظروف الخارجية التي في وسطها يجري الفعل. ومن هنا، فإنه في مقابل الظروف الخارجية التي في وسطها يجري الفعل. ومن هنا، فإنه في مقابل النزاعات البسيطة التي يقدمها لنا المسرح اليوناني والروماني، نجد في المسرح الحديث تعدداً في الشخصيات وثراءً في الطبائع، وأحداثاً غير عادية. ومعقدة، ومتاهات من الحبكات

والعقد، وأحداثاً غير متوقعة؛ وهذه الأوجه الجديدة كلها تتعارض مع الطابع الجوهري البسيط الذي للفعل في المسرحية الكلاسيكية.

لكن على الرغم من كل هذه الخصائص، التي يبدو في الظاهر أنها ليست بذات قاعدة ثابتة، فإن المجموع يجب أن يبقى مسرحياً وشعرياً. فأولاً: الطابع المحدّد للتصادم الذي هو الأساس في المسرحية يجب أن يبرز بشكل واضح. وثانياً، خصوصاً بالنسبة إلى التراجيديا، يجب ـ في مسار وتطور الفعل ـ أن يتجلى بوضوح سيطرة قوةٍ عليا ـ مثل العناية الإلهية، أو المصير هي التي توجه وتدير الحوادثَ في هذا العالم.

ـ ٢ ـ

الشعر المسرحي عند اليونان

ـ أ ـ

التراجيديا اليونانية

قلنا إن المبدأ الأساسي في التراجيديا، والذي يحدّد كل نظامها وبنيتها ينبغي البحث عنه في تجلّي الطابع الجوهري للأفكار التي تشكّل مضمون الفعل والمقاصد التي يسعى الأشخاص إلى تحقيقها، وصراعهم ومصيرهم.

إن ما يكوّن الأساس العام للفعل التراجيدي هو الحالة الاجتماعية التي سميناها من قبل باسم: العصر البطولي، تماماً كما هو الشأن في الملحمة. ذلك أنه في الأزمنة البطولية وحدها نجد أن القوى المعنوية التي تحكم العالم يمكن أن تظهر على شكل آلهة بنضارتها الأوّلية. إنها لم تُضْنَغ بعدُ على شكل قوانين للدولة، ولا على شكل تعاليم أو واجبات أخلاقية، وإنما تظهر على المسرح بنفسها على شكل شخصيات هي التي تحدّد أفعالها دون أن تسلبها فرديتها الحرّة.

لكن إذا كانت سيطرة القوى المعنوية يجب أن تتجلى على أنها الأساس الجوهري للتراجيديا، وإذا كان ذلك هو المجال الذي فيه ينمو الفعل الجزئي في مصادماته ونهايته، فإن علينا أن نميّز شكلين ضروريين في هذا الصدد:

١ ـ إذ يلاحظ أولاً أن الوعي الإنساني الذي لا يريد لهذه الأفكار أن تنقسم

بل على العكس يحافظ على هويتها ـ يبقى تجاه هذا الصراع في حالة هدوء لا يتزعزع ويحافظ على مبادئه. إنه ممتلىء بالشعور بكرامته، وراسخ في إيمانه الديني، وسعيد ببراءته ـ ولهذا لا يستطيع أن يشارك في أيّ فعلٍ محدد. بل هو يفزع من الفعل الذي يجري أمامه. ومع ذلك، فعلى الرغم من أنه يبقى غير فعّال، فإنه لا يستطيع أن يكون غير مكترث للشجاعة المعنوية القادرة على اتخاذ قرار، وتحديد هدف، والفعل وفقاً له. فمع شعورها بأنها ليست جديرة باتخاذ مثل هذا القرار، ومع بقائها مجرد مشاهد متفرّج، فإنها تبدي إعجاباً وتقديراً لهذه الشخصيات، التي تسعى نحو أهداف سامية.

٢ ـ والعنصر الثاني يتكون بواسطة الوجدان الفرديّ الذي يدفع الأشخاص إلى التصارع بعضهم ضد بعض، مع حق جليّ ويولدّ بذلك منازعات. وهذه الشخصيات ليست ما نسميها caractéres بالمعنى الحديث لهذا اللفظ، كما أنها ليست مجرد تجريدات، بل هي في مرتبة وسطى حيّة بين هذه الأطراف. إنها أشكال قوية هي فقط ما هي، وخالية من المصادمات الباطنة ومن كل تردّد قد يولّده الإقرار بحق الآخرين. وهذه الشخصيات السامية تستمد من ذواتها قوتها الخاصة بها. بيد أن إرادتهم تستند، مع ذلك، إلى قوة معنوية شرعية ومحددة.

وعلينا الآن أن نتحدث عن أمرين:

الكورس، والأبطال المأساويين:

الكورس: كثر الحديث في الأزمنة الأخيرة عن معنى الكورس في المسرح اليوناني. وتساءل الناس: ألا يمكن أن نهمله، بل يجب أن نهمله في التراجيديا الحديثة. لكن لم يفهم الناس السبب في ضرورة الكورس للتراجيديا اليونانية. لقد أدرك البعض مهمة الكورس حين قالوا إنه يفيد في إيراد تأملات هادئة عن جماع المسرحية، بينما الشخصيات التي تمثل على المسرح منخرطة في السعي لتحقيق أهدافها الخاصة وفي مواقفها الجزئية. والشخصيات تجد في الكورس والأفكار التي يعبّر عنها تقديراً لأخلاقه ولأفعاله؛ والجمهور، من ناحيته، يجد في الكورس ممثلاً مرئياً لحكمه هو على المشهد المقدّم أمام عينيه.

ولا يستطيع أحد إنكار ما في هذا الرأي من وجاهة. ذلك لأن الكورس يمثّل الضمير الأخلاقي وطابعه الأسمى، المعادي لكل نزاع زائف والباحث عن نهاية النزاع. ومع ذلك ينبغي ألا نظن أن الكورس يلعب دوراً خارجياً ومتعطلاً فقط ـ

دور المتفرّج الذي ينطلق في تأملات أخلاقية مُمِلّة ولا أهمية لها بالنسبة إلينا، كذلك لا ينبغي أن نظن أن الكورس هو مجرد زائدة مضافة إلى المسرحية ولا محصّل لها. كلا! إن الكورس هو العنصر المعنوي (الأخلاقي) للفعل البطولي، وجوهره. وهو يمثل الشعب في مقابل الأبطال الموجودين على المسرح. إن الكورس هو التربة الخصبة التي عليها تنمو الشخصيات وتسمو، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأزهار والأشجار التي لا تنمو ولا تزهر جيداً إلاّ على تربة مناسبة لها وطبيعية. إن الكورس ينتسب جوهرياً إلى ذلك العصر الذي لم تكن فيه القوانين المتينة، والقضاء الراسخ، والعقائد المحددة ـ تنظم بعدُ نمو وتطور الحرية الفردية، والذي فيه لا تزال الأخلاق (الآيين) تظهر في واقعها الحيّ، والذي فيه توازن الحياة الاجتماعية كان مؤمناً ومضموناً ضد المصادمات الرهيبة التي كانت تقتاد الأشخاص البطوليين. فإن يوجد مأوى أمين ضد هذه العواصف ـ هذا هو ما يُشْعِر به الكورس؛ إنه ينقل أمانه إلى نفس المشاهِد المتفرج. ولهذا فإن الكورس لا يشارك في الفعل؛ ولا يتدخل ضد الشخصيات، بل يقتصر على إبداء أحكام بطريقة تأملية فقط. إنه ينبههم، ويشفق على مصيرهم، أو يهيب بالقوانين الإلهيّة وقوى النفس التي يتصورها الخيال موضوعياً على أنها تشكل دائرة الآلهة الأعين. وفي تعبيره عن عواطفه، يتخذ لهجة غنائية؛ لكن مضمون أناشيده يحتفظ أيضاً بالطابع الملحمي، بسبب الحقائق العامة والجوهرية التي تكوّنه. فهو يتخذ الشكل الغنائي الذي يمكن ـ على عكس الأود ode ـ أن يقترب أحياناً من الپاين Paean ومن الديثرمبوس. وعلينا أن نلاحظ جيداً وضع الكورس هذا في التراجيديا اليونانية وكما أن للمسرح نفسه قاعدته المادية وديكوراته، فكذلك الكورس هو ـ على نحوٍ ما ـ المشهد الروحي في المسرح اليوناني، ويمكن أن نقارنه بالمعبد في المعمار الكلاسيكي. الذي يحيط بتمثال الإله. والتماثيل هاهنا هي الأبطال الموضوعون تحت سماء طلقة ولا ينبغي أن يرتسموا على مثل هذا الأساس.

أما المسرحية الحديثة فليست في حاجة إلى الكورس، لأن أفعال الشخصيات فيها لا تستند إلى قاعدة جوهرية هكذا، وإنما تستند إلى الإرادة والخلق الفرديين وإلى الصُّدْفة، الخارجية في الظاهر، التي في الأحداث والظروف. ولهذا فإن من الخطأ الفظيع أن نعدّ الكورس مجرد زائدة وأنه بقية لما كانت عليه حال المسرح اليوناني عند ولادته.

صحيح أن الكورس قد نشأ من هذه المناسبة وهي أنه في أعياد باخوس كان نشيد الكورس يكوّن أولاً الشيء الرئيسي. إلا أنه حدث فيما بعد أن هذا النشيد قد أدرج فيه حكاية نمت وتطورت شيئاً فشيئاً بحيث ارتفعت على الشكل الحقيق للفعل الدرامي. بيد أن الكورس، في العصر الأكبر ازدهاراً للتراجيديا اليونانية، لم يحتفظ به فقط من أجل تمجيد هذه اللحظة في العيد الديني وعبادة باخوس. وإنما ازداد اكتمالاً وجمالاً وانسجاماً لأنه ينتسب جوهرياً إلى الفعل المسرحي. وما يدل على أنه كان ضرورياً، هو أن اضمحلال التراجيديا قد تكشّف أساساً بمقدار ما فسدت طبيعة الكورس ولم يَعُد يكوّن جزءاً لا يتجزأ من الكل، وسقط إلى مستوى زينة جانبية أو لا يؤبه لها.

أما فيما يتعلق بالتراجيديا الرومنتيكية، فإن الكورس أصبح يبدو أنه لا يناسبها، كما أنها لا تستمد نشأتها من أناشيد الكورس. بل الأمر بالعكس، ذلك أن أساس الفعل هاهنا هو بحيث أنه كان ينبغي عليه أن يستبعد كل ادخال للكورسات بالمعنى اليوناني؛ لأن ما يسمى «بالأسرار» Mystéres والوعظيات Moralités والهزليات Farces ـ وهي التي كانت مهد المسرحية الرومنتيكية. فإنها لا تمثل أبداً الفعل بالمعنى اليوناني الأوّلي. وعبثاً يبحث المرء فيها عن ذلك التجلي للوعي والاتفاق الأساسي بين القوى المعنوية أو الإلاهية. كما أن الكورس لا يتلاءم مع الموضوعات المستمدة من الفروسية والمَلَكيات في العصور الوسطى. ذلك لأن الكورس لا يتفق مع سيادة السلطات الملكية، لأن الشعب هاهنا يلعب دوراً مختلفاً تماماً: فالشعب خاضع وعليه أن يطيع؛ أو هو يكوّن طرفاً وحزباً، وحينئذ يولج في الفعل مع مصالحه، ونجاحاته أو مصائبه وبالجملة، الكورس لا يستطيع أن يجد مكانه الشرعي هناك حيث تضطرب الوجدانات والمصادمات الفردية، ولا هناك حيث تلعب المؤامرات المختلفة دورها.

الشخصيات:

والعنصر الرئيسي الآن الذي يتباين مع الكورس يتألف من الشخصيات التي تتولى الفعل والمنازعات التي تقوم بينها. وفي التراجيديات اليونانية، ليست الإرادة الفاسدة، أو الجرائم، أو الحقارة أو سوء البخت وعمي الشخصيات هي التي تؤدي إلى المصادمات؛ بل المطالبة الأخلاقية بحق فيما يتعلق بواقعة معيّنة؛ لأن السفالة

الخاصة ليس لها حقيقة في ذاتها، وليست لها أية أهمية بالنسبة إلينا. كذلك ينبغي ألا نتخيل أنه يكفي أن نخلع على هذه الشخصيات بعض الملامح الأخلاقية. كلا! إن الحق الذي تطالب به يجب أن يكون راسخاً وحقاً. وقضايا محكمة الجنايات ـ كما توجد في المسرحية اليوم ـ والاغتيالات التي لا جدوى منها، أو ـ كما تسمى اليوم ـ: الأخلاقية والنبيلة، مع الثرثرة الفارغة عن القدر، والمصير الخ ـ لا تجد لها مكاناً في التراجيديا اليونانية، وكذلك العزيمة والفعل القائمان على أساس المصالح الجزئية والخلق الفردي، وعلى الطموح، أو الحب، أو الشرف أو وجدانات أخرى لا يصدر الحق فيها إلاّ عن الشخصية.

ومثل هذه العزيمة، المبرّرة بطبيعة الهدف، حين تنتقل إلى التنفيذ، فإنها تدفع الشخص في طريق استبعادي. فالشخص، وقد ألقي به في وسط ظروف معينة تحمل في ذاتها إمكان منازعات عديدة، قد ينتهك مبدءاً آخر، أخلاقياً هو الآخر، للإرادة الإنسانية، مبدءاً يتخذه شخص معارض له كوجدان حقيقي، ويطالب بحقوقه بأن يناضل ضد الشخص الأول. وهكذا فإن تصادم القوى الأخلاقية (أو: المعنوية)، المؤسسة هي الأخرى على الحق، والشخصيات التي تمثلها ـ تكون لها دوافعها التي لها ما يبررها تبريراً كاملاً.

ومع ذلك فإن دائرة هذه الموضوعات التراجيدية، وإن كان من الممكن معالجتها بطرق مختلفة ـ ليست بطبيعتها واسعة المدى. فالتعارض الرئيسي الذي عالجه سوفقليس ـ على غرار اسخولوس ـ على أجمل نحوٍ هو التعارض بين الدولة والأسرة، بين الحياة الاجتماعية وحقوقه الطبيعية. إن هذه هي أصفى قوى التخيل التراجيدي، لأن الانسجام بين هذين المجالين، واتفاقهما معاً في داخل دائرة وجودها المستقل ـ يكوّن الكمال في العالم الأخلاقي (أو: المعنوي). وحسبي أن أذكر في هذا المقام مسرحية «الرؤساء السبعة أمام ثيبا» تأليف اسخولوس، وأن أذكر خصوصاً مسرحية «أنتيجونا» لسوفقليس. إن أنتيجونا توقّر روابط الدم، والآلهة الذين تحت الأرض؛ وكريون، على العكس، لا يوقر إلاّ جوبيتر، أي القوة التي تتحكم في الحياة العامة وتسهر على خير الدولة. وفي «افيجنيا في أوليس» وفي «أجاممنون» و«الكوئيفور» Coéphores، و«اليومنيدات» لاسخولوس، وفي «الكترا» لسوفقليس ـ نجد نزاعاً مشابهاً. إن اجاممنون، بوصفه ملكاً ورئيساً للجيش، يضحّي بابنته في سبيل مصلحة اليونانيين ونجاح الحملة ضد طروادة. وهو بهذا

يحطّم رابطة الحب نحو ابنته وزوجته. وهذه الرابطة تحافظ عليها قلوطمنسترة بوصفها أمّاً، تحافظ عليها بعمق في قلبها. ودفعها الانتقام إلى أن تدبّر لزوجها موتاً مهيناً لدى عودته. وأورست، ابن الملك ووريثه، يحترم أمّه، لكن عليه واجب الانتقام لحق أبيه ومَلِكه فطعن البطن التي حملته.

تلك موضوعات ذات قيمة سامية في كل الأزمان. ولهذا فإن تمثيلها ـ رغم الفوارق بين العصور والأخلاق القومية ـ لا يزال يثير فينا اليوم تشويقاً كبيراً، من وجهة نظر الطبيعة الإنسانية والفن معاً.

وثم تصادم رئيسي ثانٍ، من نوعٍ أكثر تجلياً، هو ذلك الذي أحبّ التراجيديون اليونانيون تمثيله بخاصة في مصير أوديب، وقد ترك لنا سوفقليس أكمل نموذج له في مسرحيته: «أوديب ملكاً»، و«أوديب في كولونا». إن الموضوع هاهنا هو حق الوعي الإنساني المتطور في المطالبة بما فعله الإنسان بإرداته وسبق أصرار، في مقابل ما ارتكبه فعلاً دون علم منه ولا إرادة، بواسطة مشيئة الآلهة. إن أوديب قد قتل أباه، وتزوج أمه، وأنجب أولاداً على فراش الزنا؛ ومع ذلك فإنه ارتكب هذه السلسلة من الجرائم رغماً عنه ودون علم منه بذلك. أما وعينا الحديث وهو أشد عمقاً، فإن الحق عنده ليقوم في عدم الإقرار بأن هذه الجرائم ليست أفعالاً صادرة عن الشخص ذاته، لأنها غريبة عن علم وإردة فاعلها. لكنّ اليوناني، بطابعه التجسيمي، يضع نفسه فوق ما فعله بوصفه فرداً، إنه لا يجعل من ذاته شخصين، ولا يقرّ بهذا التمييز بين الواقعة في ذاتها وبين ما يصدر عن الإرادة الذاتية.

وثم مصادمات أخرى من نوع منحط: إنها تلك التي ترجع إما إلى مواقف عامّة للشخص تجاه القَدَر اليوناني، أو إلى علاقات أخصّ.

لكن علينا في هذه المنازعات التراجيدية أن نستبعد خصوصاً كل فكرة زائفة عن ارتكاب الإثم والبراءة. إن الأبطال التراجيديين هم أبرياء وآثمون في وقت واحدٍ معاً فإننا إذا وافقنا على أن الإنسان لا يكون آثماً إلا إذا كان قد اختار وعزم بإرادته على ارتكاب ما ارتكب، فإن الشخصيات اليونانية التجسيمية أبرياء. لقد فعلوا ما فعلوا بناءً على خُلُقهم، أو وجدانهم، لأنه لم يوجد فيهم أي تردد، ولا أيّ اختيار. وهذا نفسه هو قوة هذه الشخصيات الكبيرة في أنها لا تختار، وفي أنها دائماً هي ذاتها، وأنها بمجموعها في ما تريد، وفيما تفعل. إنهم هم مَنْ هم أبداً؛

وتلك هي عظمتهم، لأن الضعف في الفعل لا يقوم إلاّ في هذا الفصل بين الشخص بما هو كذلك وبين غرضه، بينما الخلق والإرادة والهدف لا تظهر أنها تصدر عن نفس المصدر. إن الشخص الذي لا يحيا في نفسه هدف محدد، ولا يشكل جوهر فرديته ـ يمكن في تردده أن يلتفت تارة من ناحية وطوراً من ناحية أخرى، وأن يعزم بحسب إرادته الاعتباطية. وهذه الألوان من التردد هي أبعد ما يكون عن الشخصيات التجسيمية. إن الرابطة التي تربط الشخص والهدف الذي تسعى إليه إرادته يظلان بالنسبة إليه غير قابلين للانفصام. والذي يدفع الأشخاص إلى الفعل هو الدافع المشروع أخلاقياً. وهذا الدافع لا يتقرر بالخطب الطويلة العاطفية، ولا بسفسطات الوجدان. إنه يصدر عن نفسه بلغة رصينة حقيقية، مليئة بالفن مع ذلك، وبالعمق والاتزان، ذات جمال تجسيمي حي، ونموذجها هو أسلوب سوفقليس. وفي الوقت نفسه، فإن العاطفة التي تسري فيها، وجرثومة المصادمات تسوقانهم إلى أفعال أثيمة وتجعلهم يرتكبون جرائم. وهم في هذه الأعمال لا يريدون أن يكونوا أبرياء. فهيهات هيهات! إن ما فعلوه يقوم مجدهم في أنهم فعلوه. ولا يمكن أن توجه إهانة إلى مثل هذا البطل أبشع من أن يقال له بأنه فعل هذا الفعل عن براءة. إن شرف هذه الشخصيات الكبيرة يقوم في كونهم آثمين. إنهم لا يريدون استدرار الشفقة واجتلاب التعاطف؛ لأنها ليست قوة النفس، بل رجوع الشخص عن ذاته هو الذي يولّد التعاطف مع الآلام. وعندهم أن أخلاقهم المتينة القوية متحدة اتحاداً حاداً مع شقائهم ومع وجدانهم، ومن هذا التوافق غير القابل للانفصام يتولد عندنا الإعجاب بهم، وليس الانفعال، هذا الشعور الباثوسي الذي نجده عند يورفيدس يسم الانتقال إلى عصر الانحلال.

النهاية التراجيدية:

ما هي نتيجة الفعل التراجيدي؟ إنها لا يمكن أن تكون إلاّ ما يلي: لما كانت الحقوق المتعارضة التي تتصارع هي كلها مشروعة، فإنه لا واحد منها يمكن أن يهلك. إن ما يجب تدميره هو فقط طابعها الاستبعادي. إن انسجامها الباطن يجب أن يظهر من جديد عند نهاية الصراع، غير متغيّر مثل ذلك الانسجام الذي يمثله الكورس، الذي لا يضطرب بل يمجد كل الآلهة على السواء.

إن النهاية الحقيقية تقوم إذن في القضاء على التعارض بما هو تعارض، وفي

المصالحة بين قوى الفعل التي بتنازعها عملت على أن تنكر نفسها بطرائق مختلفة. وإذن فليس سوء الحظ ولا الألم، بل رضا النفس هو الهدف النهائي ذلك أنه لا توجد إلاّ نهاية واحدة يمكن أن تكشف للشخصيات ضرورة ما يحدث بوصفه قد أمر به عقل أسمى. وحينئذ فقط فإن النفس، وقد انفعلت أخلاقياً واهتزت بقوة من مشهد مصير الأبطال ـ تسترد الهدوء والسلام. وليس في وسع المرء أن يفهم التراجيديا اليونانية إلا إذا ارتفع إلى مستوى هذه النظرة.

وينبغي إذن ألا نتصور مثل هذه النهاية على أنها مجرد نهاية أخلاقية: نهاية فيها الجريمة يُعاقب عليها، والفضيلة تنال جزاءها الحسن. إن الأمر هاهنا لا يتعلق بذلك الشكل التأملي للضمير الإنساني الذي يصدر حكماً على خيرية الأفعال أو شرارتها، وإنما يتعلق ـ حينما يطول التصادم مدة كافية ـ بنتيجة تكشف الاتفاق الجوهري والقيمة المتطابقة لقوّتين كانتا تتضاربان.

والضرورة التي تظهر في النهاية ليست أيضاً المصير الأعمى، الذي لا عقل له ولا فهم والذي يسميه الكثيرون باسم: المصير اليوناني. بل المصير هو على العكس من ذلك: إنه العقل السامي الذي يسري في الحوادث، وإن لم يتجلّ بعدُ كغاية (إلاهية) ذات وعي بذاتها. بيد أن القوة الأسمى والإلهية التي تتكشف مع العالم ومصير الشخصية هي: أن القوة العليا الموضوعة فوق الآلهة والناس لا يمكن أن تتحمل أن قوى فردية تستقل بذاتها تصير استبعادية مع عداها، وبالتالي، تتجاوز حدود ميدانها، وأن تستمر في هذا التعارض وإثارة المنازعات التي تتولد عنها. إن المصير fatum يحصر الفردية في داخل حدودها ويحطّمها إذا تخطتها. لكن في الإنسان ـ وقد سحقته قوة عمياء غير عاقلة ـ فإن البراءة في الشقاء، بدلاً من أن تثير الانفعال الأخلاقي، لا تفعل غير أن تثير الانفعال الأخلاقي، لا تفعل غير أن تثير الحَنَق في نفس المتفرج.

وإذن تتميز المصالحة التراجيدية بوجه جديد من المصالحة الملحمية. وإذا نظرنا، من هذه الناحية إلى أخيلوس وأوليس، فإن كليهما يبلغ هدفه وهذا أمر كان من الواجب أن يكون. لكن ما يساعدهما ليس سعادة مستمرة. بل الأمر على العكس: إن لديهما شعوراً بالعقاب والمحن القاسية التي بها يدفعان ثمن هذه السعادة. ولا بد لهما من النضال الشاق ضد صعوبات لا حصر لها، ومن معاناة خسائر قاسية وتضحيات. فهذا هو ما يقتضيه ذلك القانون الأعلى وهو أنه خلال

مجرى الحياة وفي توالي الحوادث المصنوع لا بد أن يتجلى أيضاً عدمية الأمور المتناهية. وهكذا يسترضي غضب أخيلوس: إنه يحصل من أجاممنون على التعويض عن الإهانة التي لحقت به، وينتقم من هكتور، وجنازة بتروكل يحتفل بها احتفالاً رائعاً، ويعترف بأن أخيلوس هو أعظم الأبطال مجداً. لكن غضبه وانتقامه قد كلّفاه أعزّ أصدقائه وهو بتروكل النبيل. ولكي ينتقم من هكتور بسبب مصابه، فإنه يرى نفسه مضطراً إلى التخلّي عن ذَحْلَه، وإلى أن يلقي بنفسه من جديد في القتال ضد أهل طروادة؛ وحينما يغطي مجده على مجد الأبطال الآخرين، فإنه في الوقت نفسه يستشعر موته المبكر. وبالطريقة نفسها نجد أن أوليس يُرْسى في ايثاكا، وتلك هي أمنيته العزيزة، لكن فقط أثناء لومه، بعد أن فقد كل رفاقه وكل الغنيمة التي حملها من الاستيلاء على طروادة، وبعد تأخيرات طويلة ومتاعب شاقة. وهكذا حمل كلاهما ـ أخيلوس وأوليس ـ متاعب الوجود المتناهي، وحصلت إلاهة الانتقام Nemesis على حقها: بتدمير طروادة ومصير الآلهة اليونانيين.

ـ ب ـ

الكوميديا اليونانية

إنّ الكوميدي هو ـ بوجه عام ـ الشخص الذي يُوقِع في التناقض أفعاله هو ويدمرها بذاتها؛ لكن مع ذلك يبقى هادئاً وواثقاً بنفسه. والكوميديا أساسها إذن وبدايتها هما ما يمكن أن تنتهي به التراجيديا، أعني هدوء النفس التي اصطلحت تماماً مع ذاتها، والتي ـ حتى وإن كانت تدمرّ إرادتها بنفس الوسائل التي تستخدمها وتؤذي نفسها ـ فإنها لا تفقد طيب مزاجها لأنها أظهرت عكس هدفها. لكن، من ناحية أخرى، هذه الطمأنينة النفسية ليست ممكنة إلا بمقدار ما المقاصد والأخلاق لا تحتوي على شيء جوهري، أو سيقت إلى الهدف على نحوٍ معارض تماماً وخالٍ من الحقيقة، وإن كان فيها مع ذلك شيء راسخ وحق. وهكذا فإن شيئاً تافهاً لا يؤبه به في ذاته هو الذي يُدَمّر، بينما يبقى الشخص قائماً لا يتزعزع.

وتلك هي أيضاً فكرة الكوميديا اليونانية، كما حُفِظت لنا في مسرحيات أرسطوفانس. ومن هذه الناحية ينبغي أن نميز جيداً هل الشخصية مع مضحِكَاته في ذاتها، أو فقط بالنسبة إلى المتفرّجين: والحالة الأولى ـ أي أن تكون مضحكة في

ذاتها ـ يجب أن ينظر إليها على أنها الأمر المضحك الهزلي (الكوميدي) حقاً؛ وفي هذا النوع برع أرسطوفانس. ومن هذه الناحية لا يكون الشخص مضحكاً إلا بمقدار ألا يأخذ مأخذ الجد جِدّ هدفه وإرادته. وحينئذ يدمّر هذا الجدّ نفسّه بنفسه. ذلك أن الشخص لا يستطيع أن يتناول أي اهتمام عام مهم قادر على أن يلقي به في مصادمة خطيرة؛ وحين يتناول اهتماماً من هذا النوع، فإنه يكشف فقط في أخلاقه أنه من حيث الأمر نفسه، فإنه لا يحفل به كثيراً وأنه حطم ما يبدو أنه أراد تحقيقه في عمله ـ حتى إنه في النهاية لا تبدو المشروع جاداً.

وتبعاً لذلك فإن الكوميدي (المضحك، الهزلي) إنما يوجد بالأحرى في الأوضاع الدنيا للمجتمع، بين الناس السذج البُسَطاء، العاجزين عن كل وجدان عميق، والذين هم ما هم، ولا يشكلّون أدنى شك في حقيقة وجودهم وما يفعلونه. بيد أنه يتجلى أيضاً في الطبائع العالية، من حيث أنها ليست مرتبطة بأمور منحطة ارتباطاً جدّياً، وأنها تسمو فوقها، وأنها تظل راسخة وواثقة بنفسها في مواجهة متاعب الحياة ومضايقاتها. وأرسطوفانس إنما يدخلنا في منطقة الحرية المطلقة للروح التي تواسي مقدماً، في كل ما يعالجه الإنسان، بالهدوء الباطن الشخصي. وحينما لا يكون المرء قد قرأ أرسطوفانس، فإنه يعسر عليه أن يفهم إلى أيّ حد قُدِّر للإنسان أن يمضي في عدم المبالاة.

والاهتمامات التي فيها يتحرك هذا النوع من الكوميديا ليست في حاجة إلى أن تستخلص من ميادين متعارضة مع الأخلاق، والدين، والفن. بل الأمر على العكس: إذ الكوميديا اليونانية تبقى دائماً في نطاق ما هو حق وجوهري. وفقط النزوة، والحماقة، والسفالة التافهة هي التي تصيب بالعجز أفعال الشخصيات وتقضي على دعاواهم. وهاهنا تتجلى لأرسطوفانس مادة طيبة غنية، سواء في الأساطير اليونانية، وفي أخلاق شعب أثينا. ذلك لأن تشبيه الآلهة اليونانيين ببنى الإنسان يقدّم تبايناً مع عظمة الأفكار الدينية. ومن هنا فإن الجانب الشخصي للوجدان، والذي يناقض طبيعتهم الإلاهية، يمكن أن يمثل مبالغةً زائفة.

ثم إن أرسطوفانس مولع بأن يضحّي للهزلي المضحك ـ في نظر معاصريه، وعلى نحوٍ موغل في التهريج ـ حماقات الشعب، وجنون خطبائه ورجال الدولة الذين يسوسونه، وقوّاد الجيش. وهو قاس لا يرحم خصوصاً الاتجاه الجديد الذي أعطاه يوريفيدس للتراجيديا. وهو يعرف جيداً، وبمهارة لا تنضب، كيف يجعل

الأشخاص الذين يجسّدون هؤلاء الجديرين بالسخرية مشابهين للحمقى، حتى إننا نرى أنه لا يمكن أن يصدر عنهم أي شيء مخيف.. فنشاهد استربسياد Strepsiade الذي يريد أن يذهب للقاء الفلاسفة، من أجل أن يتخلص من ديونه؛ ونشاهد سقراط وهو يجعل من نفسه معلماً لاستربسياد وابنه، ونشاهد باخوس وهو ينزل إلى العالم السفلي ليخرج منه شاعراً تراجيدياً حقيقياً؛ ونشاهد كليون Cléon وزوجات اليونانيين وهو يتغنى باستخراج إلاهه السلام من نافورته، الخ. والنغمة الرئيسية السائدة في هذه التمثيلات هي ثقة كل هؤلاء الأشخاص بأنفسهم، وهي ثقة لا تتزعزع بقدر ما هم عاجزون عن تحقيق ما يحاولون. والحمقى سُذج جداً، وأكبرهم ذكاء يبدي عن سمات بارعة من التناقض مع الهدف من مجهوداتهم إلى درجة أن هذه الثقة الساذجة ـ مهما كانت نتيجة الأمور وأحوالها ـ لا تغادرهم أبداً. إنه الهدوء الباسم لآلهة الأولمب، وطمأنينة لنفوسهم التي لا تتغير، وقد سُخِر بها في شخص أناس لا يضايقهم شيء وهم راضون عن كل شيء. إن أرسطوفانس ليس فيه شيء يجعله شبيهاً بالإنسان المضحك الرديء. لقد كان رجلاً ذا روح مثقفة جداً، وكان مواطناً ممتازاً، يهتم كل الاهتمام بسعادة مدينة أثينا، وتجلّى دائماً وطنياً صادقاً. ولهذا فإن ما يمثّله في كوميدياته بحقيقة كاملة ليس الدين ولا الأخلاق في ذاتيهما، بل الرذائل العابرة، والفَسادَ الذي ينتفخ كي يعطي نفسه مظهر القوى الخالدة، ودعاوي الغرور الفردي، والكذب المتعارض مع الحقيقة ـ وهي أمور يمكن تبعاً لذلك تقديمها للمشاهدين بملامح منافقة.

ـ ٣ ـ

الشعر المسرحي الحديث

ـ أ ـ

التراجيديا الحديثة

كانت التراجيديا اليونانية، في سموّها التجسيمي، تجعل القاعدة الجوهرية الوحيدة لتمثيلاتها هي سيطرة القوى الأخلاقية (أو: المعنوية) وضرورتها. أمّا التراجيديا الحديثة فإنها ـ على العكس ـ اتخذت منذ البداية مبدأ الشخصية أو الذاتية. إنها تجعل من الطابع الشخصي في ذاته موضوعها الخاص والأساس في

تمثيلاتها، لا تفرّد القوى الأخلاقية. وباتخاذها لهذا النمط، تركت المصادمات تحدث بواسطة أعراض خارجية؛ كما أن الظروف العارضة هي التي تقرر، أو يبدو أنها تقرر، نوع النهاية.

ومن هنا فإن النقط الرئيسية التي ينبغي أن تلفت انتباهنا هي:

١ ـ أولاً الفارق بين الغايات التي تسعى الشخصيات إلى تحقيقها والتي تكوّن الأساس في أخلاقهم.

٢ ـ ثم الفارق بين الأخلاق التراجيدية هي نفسها، وكذلك المصادمات التي تقع فيها؛

٣ ـ وأخيراً، الكيفية المختلفة التي بها تتم النهاية في التراجيديا الحديثة، إذا ما قورنت بالتراجيديا اليونانية.

وسنعالج هذه الموضوعات تحت العنوانات الثلاثة التالية: الغايات ـ الأخلاق ـ النهاية.

١ ـ الغايات:

لقد صار ميدان التراجيديا هو الحياة الواقعية في علاقات الأسرة، والدولة، والدين، الخ، لأن الإنسان لا يستطيع أن يبذل نشاطه خارج هذا النطاق. لكن لما كان الجانب الجوهري في ذاته لهذه العلاقات ليس هو الذي يكوّن طابع الشخصيات، فإنه ينتج عن ذلك أن الدوافع صارت أقل بساطة، وازداد تجزؤها وتنوعها. لقد اتخذت طابعاً فردياً إلى درجة أن المبدأ العام لم يَعُد يستطيع أن يظهر في صفاته دون أن يتغير ويزيّف. والأفكار تغيرت تغيراً تاماً سواء من حيث الشكل ومن حيث المظهر. ففي ميدان الدين مثلاً نجد أن القوى المعنوية ـ التي صَوّرها الخيال اليوناني إما في ملامح الآلهة وهي تظهر بشخوصها على المسرح، وإما بوصفها تكوّن وجدان وخلق الأبطال التراجيديين ـ نقول إن القوى المعنوية لم تعد تكوّن المضمون والموضوع الرئيسي؛ بل تاريخ المسيح، والقديسين عامة. وفي الدولة نشاهد خصوصاً المَلَكية، وقوة الأشراف، والحروب بين الأسر أو بين أعضاء أسرة واحدة ـ هي التي تقدّم إلى المشاهدين وتزوّد بالمناظر المتنوعة كل التنوع.

وأكثر من هذا: نجد أن العلاقات العادية في الحياة المدنية والخاصة، والعلاقات في حياة الأسرة - وقد كانت غير حاضرة في المسرحيات اليونانية - قد دخلت الآن في التمثيل. ذلك لأن مبدأ الشخصية الإنسانية نما وتطوّر وخلق لنفسه حقوقاً في هذه الدوائر المختلفة. وفي كل مكان تجلت أفكار واهتمامات جديدة؛ واستطاع الإنسان الجديد أن يستمد منها دوافع للفعل وقواعد لسلوكه.

ومن ناحية أخرى، فإنه لما كانت الشخصية في ذاتها قد صارت هي الموضوع الحقيقي للتمثيل، وصارت بهذه المثابة تجعل من الحب، أو الشرف أو أي وجدان فردي آخر دوافع استبعادية، فإنه صار من حقها أن تطالب بأن كل علاقات الحياة لا يمكن أن تظهر إلاّ كأساس خارجي عليه تتحرك الاهتمامات الحديثة، أو كعوائق عند الوجدان الشخصي - وبالجملة: كينبوع للمنازعات. والظلم والجريمة اللذان لا يتردد هؤلاء الأشخاص في ارتكابها لبلوغ أغراضهم، لا بد أن تقدّم فساداً أكثر تصميماً وعمقاً، وإن كان هذا الفساد لا يذهب إلى حد أن يجعل من الظلم والجريمة الهدف من أفعاله.

لكن في مقابل هذا الطابع الخاص والشخصي للدوافع، فإن الهدف الذي يستهدف الأشخاص يمكن أيضاً أن يكبر وأن يصير واسعاً وممتداً؛ بل يمكن أيضاً أن يُتصوَّر وينمى على شكل حقيقة أخلاقية. وكمثل على النوع الأول سأفتتح بذكر المأساة الفلسفية الخالصة: «فاوست» تأليف جيته، وهي تدور - من ناحية - على عجز العلم الإنساني عن إشباع رغباتنا، ومن ناحية أخرى - على متع الحياة الدنيوية الأرضية إنها التوفيق، المنشود مأساوياً - بين العلم وبين الحياة الواقعية، ومشهد جهود الإنسان كيما يبلغ - عن هذا الطريق المزدوج - الخير المطلق في ماهيته وتجلّيه. وهذا يقدّم موضوعاً هو من الاتساع بحيث لم يجرؤ أي شاعر مسرحي من قبل على أن يعالج مثله. وبالمثل أيضاً نجد أن كارل مور Karl Moor في مسرحية «اللصوص» لشلر يتمرد على النظام المدني وعلى المجتمع والإنسانية بأسرها في زمانه. وڤلنشتين Wallenstein - في مسرحية شلر بنفس العنوان - يستهدف هدفاً عظيماً عاماً وهو: الوحدة والسلام في ألمانيا. لكنه يخطىء هذا الهدف سواء بواسطة الوسائل التي تخفق - صناعياً وخارجياً معاً - في الموضع الذي اعتمد عليه، وذلك بسبب تجاسره على أن يضع نفسه فوق السلطة الأمبراطورية ضد القوة التي تحطم غيرها. وهذه المحاولات ذات الأهمية العامة، مثل تلك التي قام بها كارل

مور وڤلنشتين لا يمكن أن تتحقق بواسطة إنسان واحد بحيث لا يكون سائر الناس بين يديه إلاّ أدوات خاضعة.

وإذ أردنا أمثلة على مسرحيات الدوافع فيها أفكار وقوانين أخلاقية، فلنذكر بعض ترجيديات لكالدرون Calderon، فيها الحب، والشرف، الخ ـ فيما يتعلق بحقوق الأشخاص وواجباتهم ـ تعالج كما في مدونة من القوانين الوضعية وكذلك الشخصيات التراجيدية في مسرحيات شلر تقدم ـ وإن كان ذلك من وجهة نظر مختلفة تماماً ـ بعض الملامح المشابهة. ذلك أن هذه الشخصيات تتصور وتواصل خططها في اتجاه القوانين العامة المطلقة الخاصة بالإنسان. فمثلاً الرائد فرديناند، في مسرحيته «المؤامرة والحب» يعتقد أنه يدافع عن حقوق الطبيعة ضد التقاليد والبِدَع؛ ومن قبله طالب المركيز دي بوزا Marquis de Posa بحرية الفكر بوصفها حقاً من حقوقه الإنسانية لا يمكن اهداره.

لكن، بوجه عام، يلاحظ أنه في التراجيديا الحديثة ليس الجانب الأخلاقي والحقيقي في ذاته للهدف هو الدافع الذي يدفع الشخصيات إلى الفعل ويظل هو المحرّك الحقيقي لوجداناتهم، بل على العكس من ذلك: إنها العواطف الشخصية لقلوبهم ونفوسهم، أو الاستعدادات الخاصة بطباعهم هي التي تنشد الإشباع. والأمر هو هكذا، حتى في الأمثلة التي أتينا على ذكرها. ذلك أنه عند الأبطال الأسبان المتعلقين بالشرف والحب نجد أن الأهداف والدوافع هي في حقيقتها ذات طابع شخصي إلى حد أن الحقوق والواجبات تتفق مباشرة مع أعمق رغبات القلوب. أما عن أعمال شلر في شبابه، فإن التباهي بما هو طبيعي، وبتوكيد حقوق الإنسان وبالعمل على إصلاح الإنسانية ـ فإنها تظهر في الشخصيات كنتيجة لحماسة شخصية. وإذا كان شلر قد سعى، فيما بعد، إلى تصوير شخصيات أكثر نضوجاً ورسوخاً، فذلك لأنه سعى حينئذ إلى استعادة مبدأ التراجيديا اليونانية واعتماده في الفن المسرحي الحديث.

ولكي أبرز الفارق الكبير الذي يميز التراجيديا اليونانية عن التراجيديا الحديثة. فإني أذكر مسرحية «هاملت» Hamlet لشكسبير. إن مسرحية شكسبير هذه تقوم على أساس مصادمة شبيهة بتلك التي عالجها اسخولوس في مسرحية كوئيفور Coéphores، وعالجها سوفقليس في مسرحية «الكترا». ذلك أن الأمر بالنسبة إلى هاملت كان أيضاً أمر: أبٍ، وملك قد قتل، وأن أمّه قد تزوجت القاتل. لكن بينما

عند الشاعر اليوناني كان موت اجاممنون انتقاماً لقانون أخلاقي، انتهك في شخص قلوطمنسترة ـ نجد أنه عند شكسبير نجد أن القتل الذي ارتُكِب كان يتسم بمظهر جريمة في غاية الخِسّة، فيها كانت أم هاملت بريئة؛ حتى إن الابن (هاملت) بوصفه صاحب ثأر، كان عليه أن يتوجه فقط ضد الملك الذي قتل أباه، ولم يكن يعترضه شيء ينبغي عليه أن يوقّره. ولهذا فإن التصادم لا يقوم في أن على الابن، لكي يقوم بانتقامه العادل، بانتهاك مبدأ أخلاقي آخر. بل التصادم يقوم في خُلق هاملت الشخصي، إذ نفسه النبيلة لم تجبل على القيام بهذا الفعل القويّ، ولأنه كان مليئاً بالغثيان من العالم والحياة، ومتردداً في عزماته واستعداداته للتنفيذ، فهلك بتباطؤه وبتعقيدات الظروف الخارجية.

٢ ـ الأخلاق:

أما عن الأخلاق Caractères فنقول إن الأبطال في التراجيديا الكلاسيكية، حين يعزمون على العمل وفقاً لمبدأ أخلاقي يتجاوب وحده مع خلقهم الراسخ المحدّد، فإنهم يلاقون في طريقهم ظروفاً تفرض عليهم بالضرورة أن يقعوا في نزاع مع القوة الأخلاقية المعارضة، والمشروعة أيضاً. أما الشخصيات الرومنتيكية، فإنها ـ على العكس من ذلك ـ تجد نفسها منذ البداية في وسط حشد من العلاقات والظروف العَرَضية التي تمكنهم من الفعل على هذا النحو أو ذاك؛ حتى إن النزاع الذي تهيؤه الظروف الخارجية يتوقف جوهرياً على خلق الأشخاص. إن هذا الخُلُق ينمو ويتطور، خلال الفعل، لا وفقاً لمبدأ مشروع يدافع عنه، ولكن من أجل أن يظل مخلصاً لنفسه وألا يتنكر لذاته. صحيح أن الأبطال اليونانيين يفعلون هم أيضاً وفقاً لفرديتهم الخاصة؛ لكن بحسب المستوى الذي ارتفعت إليه التراجيديا اليونانية، نجد أن هذه الفردية تمتزج بالضرورة مع المبدأ الأخلاقي. أما في المسرح الحديث فالأمر على العكس، لأنه ليس في جوهر أخلاق الشخصيات أن تتبنّى قضية عادلة أولى من أن تدع نفسها تنساق إلى الظلم أو إلى الجريمة، وهم يتخذون قرارهم وفقاً لرغباتهم واستعداداتهم الشخصية أو بحسب الظروف الخارجية. صحيح أن من الممكن أن تتلاقى أخلاقية الهدف مع أخلاقية الشخص، لكن هذا التلاقي، بسبب تنوع الدوافع، والوجدانات، والعواطف الشخصية، لا يكوّن الأساس الجوهري للاهتمام والتشويق، ولا الشرط الضروري للعمق والجمال التراجيديين.

أما فيما يتعلق بالفوارق التي تمثلها الأخلاق في المسرحيات الحديثة فإنها من السعة والتنوع بحيث لا يمكن الإحاطة بها. وحسبنا أن نشير إلى النقط الرئيسية:

وأولها البساطة المجردة التي تتباين مع حيوية الشخصية التي هي من طبيعة أكبر ثراء وتضم عدداً كبيراً من الملامح. وهذا يتجلى خصوصاً في الشخصيات التراجيدية عند الفرنسيين والإيطاليين. إنها تولدت من محاكاة اليونانيين، فلا يمكن أن تعد مجرد تشخيصات لوجدانات محددة تتعلق بالحب والشرف، والمجد، والطموح، والطغيان، الخ. بل هذه الشخصيات تعبّر في الغالب عن مقاصد تجعلها تفعل، وتستعين بجهاز ضخم من فن الخطابة والإلقاء. ولهذا فإن هذا النوع من الخُطَب قريب من العيوب التي أخذت على مسرحيات سنكا Seneca أكثر من أن تتشابه مع المسرحيات اليونانية.

وثاني الفوارق عند الأشخاص في المسرحيات الحديثة هو إما صلابتها وإما ترددها. صحيح أن التردد، وعدم اتخاذ القرار وهما أمران راجعان إلى التفكير، وتحليل الدوافع التي يجب بموجبها أن تفعل الإرادة - يظهران أيضاً عند اليونانيين في تراجيديات يوريفيدس. لكن يوريفيدس كان قد تخلى عن العظمة والبساطة التجسيميتين اللتين تميزان الأخلاق اليونانية، وانتقل إلى الپاثوسي العاطفي؛ لكن في التراجيديا الحديثة كثيراً ما نجد هذه الشخصيات المترددة الخائرة المترنحة، وخصوصاً نجد أنها تنطوي على وجدان مزدوج يجعل النفس تترجح بين قرار وقرار آخر وبين فعل وفعل آخر مختلف عنه.

٣ ـ الخاتمة التراجيدية:

وأخيراً فيما يتعلق بالخاتمة في التراجيديا نجد أنه بينما في التراجيديا اليونانية العدالة الخالدة تحافظ على اتفاق الأفكار الأخلاقية، لأن هذه لا تتصارع إلاّ لأنها استبعادية ـ نجد أن التراجيديا الحديثة، بسبب شخصية الأهداف والأخلاق، لا تتبين فيها العدالة بوضوح. ولأن الفساد أكبر وجرائم الشخصيات مبنية على تصميم أعمق، فإن هذا الفساد أشد برودة في ارتكاب الجرائم. فمثلاً ماكبث (في مسرحية «ماكبث») وبنات الملك لير Lear (في مسرحية «الملك لير») والرئيس (في مسرحية «المؤامرة والحب» لشلر)، ورتشرد الثالث (في مسرحية شكسبير بهذا العنوان)، الخ لا يستحقون إلاّ ما جرى لهم جزاءً وفاقاً لقسوتهم.

وهذه النهايات تتم عادة بحيث أن الشخصيات تتحطم على قوة حاضرة،

أرادوا أن يحققوا خططهم ضدها. فمثلاً ڤلنتشين يتحطم على رسوخ السلطة الأمبراطورية. وپكولومني Picolomini، وهو يدافع عن دستور الأمبراطورية، قد خان صديقه وأساء استغلال مظاهر الصداقة، فعوقب بموت ابنه. وجيتس فون برلشنجن يهاجم حالة سياسية راسخة كل الرسوخ، فهلك في هذه المحاولة.

ـ ب ـ

الكوميديا الحديثة

في الكوميديا الحديثة نجد أنه إما أن تكون الحماقات والعيوب في الشخصيات مضحكة للآخرين، وإما أن تكون في الوقت نفسه مضحكة للشخصيات هي نفسها. والخلاصة هي أن الشخصيات الكوميدية إما أن تكون كوميدية بالنسبة إلى المتفرجين وحدهم، أو هي أيضاً كوميدية بالنسبة إليهم هم أيضاً. وأرسطوفانس، المؤلف الكوميدي الحق، قد جعل من هذا النوع الثاني وحده الأساس في تمثيلاته. لكن حدث فيما بعد في الكوميديا اليونانية، ثم خصوصاً في الكوميديا اللاتينية عند پلوت وتيرانس، أن برز الاتجاه المضاد، أي الاضحاك للآخرين المشاهدين.

أما في الكوميديا الحديثة فإن الإضحاك بالنسبة إلى المشاهدين هو السائد ولهذا سقط الكثير من الكوميديات الحديثة في مجرد الإضحاك المبتذل، وهو يتخذ أحياناً لهجة حادة ومنفرّة. والابتذال هاهنا يقوم في كون الشخصيات تأخذ هدفا مأخذ الجد بحدّة وحماسة. وهم يتابعون السير في هذا الطريق بكل جدّ وحمية. ولهذا فإنهم حين يخيب أملهم أو يهزمون بسبب خطئهم، فإنهم لا يستطيعون الضحك كسائر الناس الأحرار بل يصيرون موضوعاً يضحك الآخرين، أو في غالب الأحيان تساء معاملتهم. فمثلاً طرطوف في مسرحية موليير بهذا الاسم، هذا التقيّ المزيّف، هذا السافل حقاً والمطلوب هتك القناع الذي يتقنع به، ليس مضحكاً أبداً. ووهم أورجون Orgon المخدوع يذهب إلى حد إحداث موقف أليم لا يمكن التخلص منه إلاّ بنوع من «إنزال إله بواسطة آلة» deus ex machina لقد[1] اضطر رجل العدالة أن يقول في النهاية:

---

(١) في المسرحيات اليونانية، حين يتأزم الموقف تماماً، كانوا ينزلون تمثال إلهٌ بواسطة آلة، لتخليص البطل من الموقف الحرج جداً الذي صار فيه.

«سَرَّ عنك، يا سيدي، هذا الفزع الشديد، إننا نعيش تحت حكم أمير يعارض الغش والخداع، أمير تتطلع عيونه على الأفئدة، ولا يمكن أن يخدعه كل فنون المخادعين».

كذلك نجد أن شخصيات واعية تماماً، مثل «بخيل» موليير، لكن سذاجته الجادة كل الجد في وجدانها المحدود، لا تسمح للنفس بالتحرر من حدودها ـ ليس فيها ما هو كوميدي حقاً.

وفي مقابل ذلك نجد أن التفوق في هذا اللون من الكوميديا، يتجلى خصوصاً بالتفنن والمهارة في رسم الشخصيات، أو في تنمية حبكة بديعة. إن الحبكة intrigue غالباً ما تنشأ من كون الشخصية تسعى إلى الوصول إلى أغراضها عن طريق خداع الآخرين، والتظاهر بالتعلق بمصالحهم وتباهيهم بحماسة وغيرة، بينما هو على العكس من ذلك يسعى إلى تدميرهم بواسطة هذا الاهتمام نفسه. ومن ناحية أخرى، قد تستخدم وسيلة مضادة، هي المداهنة من أجل ايقاع الآخرين في ضيق مماثل وحَرَج مشابه. والأسبان هم أبرع النماذج في اختراع وتعقيد أمثال هذه الحبكات؛ وقد أنتجوا في هذا النوع كثيراً من المسرحيات الهزلية الممتازة واللطيفة.

ومعظم الموضوعات مستمدة من الحب، والشرف، الخ، وهي في التراجيديات تحدث أعمق المصادمات. أما في الكوميديا فهو ـ مثلاً ـ الغرور الذي يتمثل في عدم الرغبة في الشعور بنفس الحب فترة طويلة، وتبعاً لذلك في خيانته في النهاية، وإظهار استخفاف لا أخلاقي، والتناقض الذاتي المضحك. والشخصيات التي تحبك مثل هذه الحبكات هم في العادة ـ مثلهم مثل العبيد في الكوميديات الرومانية ـ خدم أو خادمات ليس لديهم أي احترام لمشروعات سادتهم، ويسعون إلى إفسادها وقلْبها لمصلحتهم هم، ويكشفون عن هذا المشهد المضحك وهو: ليكن السادة هم الخدم، وليكن الخدم هم السادة ـ أو يقدمون الفرصة لمواقف مضحكة تجرّها أحداث عارضة خارجية أو تكون بمؤامرة منهم هم. أما نحن المتفرجين فنحن على علم بالسرّ؛ ولما كنا متأكدين من النهاية، فإن كل هذه الألوان من الخداع، وكل هذه الأكاذيب، الموجهة في الغالب بكل جدّ ضد الآباء المحترمين جداً، وضد أفضل الأعمام، الخ ـ فإننا نستطيع أن نضحك من التناقضات الغريبة الجلية أو الخفية، التي تحتوي عليها هذه الألاعيب.

وعلى هذا النحو نجد أن الكوميديا الحديثة تمثل، بوجه عام، المصالح الخاصة والأخلاق التي من هذا النوع بما فيها من جِيَل ماكرة، وأمور مضحكة، وغرائب شاذة وحماقات ـ سواء في وصف الأخلاق وفي التعقيد الكوميدي للمواقف. بيد أن هذا المَرَح الصريح الذي يبدو كمصالحة مستمرة في كوميديات أرسطوفانس ـ لا يشيع الحياة في هذا النوع من الكوميديا. وأكثر من هذا: قد يصير المزاح مثيراً للنفور والضيق حينما تتوج بالنجاح السفالة والمكر اللذان يبديهما الخَدَم؛ وأكاذيب الأولاد الذين يخدعون آباءهم، بينما هؤلاء الآباء يعملون في الحقيقة بدوافع شريفة، لا عن أحكام سابقة وغرائب في الأخلاق كما يتهمون بذلك من أجل السخرية منهم.

وعلى الرغم من ذلك فإن المسرح الحديث يملك نوعاً آخر يقدّم طابعاً كوميدياً وشعرياً حقاً؛ فيه المزاح الطيب والمَرَح الخالي من الهمّ ـ على الرغم من البلايا والأخطاء المرتكبة، وغطرسة الحماقة ووقاحتها، والتهريج وغرابة الإطار ـ يكوّنان اللهجة الرئيسية. هنالك نشاهد من جديد ـ بثراء وعمق في المزاح جديدين، وفي نطاق متفاوت في الاتساع، وفي موضوع تافه أو مهم ـ أقول: نشاهد من جديد ظهور أكمل ما أنتجه أرسطوفانس في ميدان الكوميديا اليونانية. وكمثال رائع على هذا النوع يطيب لي أن أذكر مرة أخرى: شكسبير.

فهرست كتاب:

«فلسفة الجمال والفن عند هيجل»

القسم الأول

القسم الثاني


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



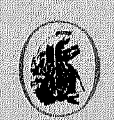
فلسفة الجمال والفن عند هيجل



المؤلف في سطور

الدكتور عبد الرحمن بدوي

* حصل على شهادة الدكتوراه برسالته في «الزمان الوجودي» بإشراف الدكتور طه حسين سنة ١٩٤٣ .
* أسس ورأس قسم الفلسفة في جامعة «عين شمس» منذ ١٩٥٠ حتى ترك الجامعة في سبتمبر ١٩٧١ .
* عمل في عدد من الجامعات العربية، منها بنغازي والكويت وبيروت.
* عمل مستشارا ثقافيا ومديرا للبعثة التعليمية المصرية في «بيرن» من ١٩٥٦ - ١٩٥٨ .
* انتدب في ١٩٦٧ أستاذا زائرا لإلقاء محاضرات في السوربون.
* له أكثر من مائة وخمسين كتابا في تاريخ الفلسفة والدراسات الإسلامية والأدب الأوروبي.
* ترجم عددا كبيرا من روائع الأدب الألماني (جوته وبريشت وغيرهما).
* له فضل عظيم على الثقافة العربية بما حققه من مخطوطات، وما قدمه من دراسات وترجمات من كثير من اللغات الأوروبية الحديثة.
* ألف في السنوات الأخيرة عددا من الكتب باللغة الفرنسية في انتقال الثقافة اليونانية إلى الغرب عن طريق العرب، وفي الفلسفة الإسلامية وعلم الكلام، وأخيرا في الدفاع عن الإسلام.
* يقيم حاليا في باريس عاكفا على دراساته الخصبة المتنوعة.



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ١١-٥٤٦٠
السنترال البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٢٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧
الغلاف: زهير أبو شايب

دار الشروق